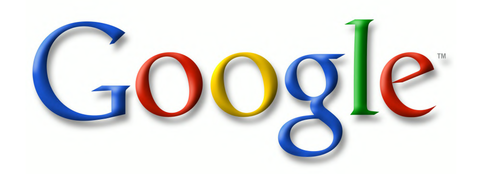
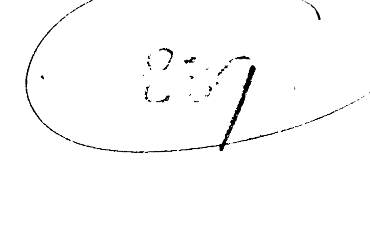


Französische Studien, herausg. von G. Körting und E. Koschwitz





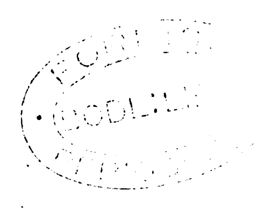


Französische Studien.

Herausgegeben

von

G. Körting und E. Koschwitz.



II. Band.



Heilbronn.
Verlag von Gebr. Henninger.
1881.

Molière's

Leben und Werke

vom

Standpunkt der heutigen Forschung

von

R. Mahrenholtz.





Heilbronn.
Verlag von Gebr. Henninger.
1881.

Vorwort.

Der Grund, warum eine wissenschafliche und vollständige Biographie Molière's in Deutschland[1]) noch nicht existirt, ist wohl weniger in dem geringen Interesse zu suchen, das unsere Nation für die französische Literatur besitzt, als in der Unmöglichkeit, eine solche Biographie ohne Gewissenlosigkeit zu schreiben. Wenn für den Historiker der Ueberfluss des Quellenmaterials oft noch hinderlicher ist, als der lückenhafte Zustand desselben, so ist eine kritische Biographie Molière's das Schwierigste, was sich schreiben lässt. Die Quellen fliessen so reichlich, wie kaum bei einem anderen französischen Dichter des 17. Jahrhunderts; aber woher fliessen sie? Die Zeitgenossen sind in ihren Aufzeichnungen und Aeusserungen sehr spärlich; bald verwirrt der Hass, bald, was für den Kritiker noch gefahrbringender, Begeisterung ihr Urtheil. Zudem ist die universale Bedeutung Molière's erst lange nach seinem Tode erkannt worden, und erst mit dem Beginne des folgenden Jahrhunderts hat man es unternommen, und zwar auf Grund unsicherer Traditionen und Berichte, die Biographie des Dichters zu schreiben. Ein luftiger Molière-Mythus, der für das schwächste kritische Fernrohr sich in eitel Dunst auflöst, musste die Lücken der Ueberlieferung verschleiern, und tausendmal wiederholt, von Autoritäten gläubig aufgenommen oder nur schwach bekämpft, nahm er allmälig die Stelle der Geschichte ein. Erst in unserem Jahrhundert beginnt man mit nie ermüdendem Eifer die urkundliche

[1]) Die Biographie *Lotheissen's* war z. Z. noch nicht erschienen (s. über dieselbe den Abschnitt »Bibliographisches«).

Forschung. Aber kann sie die Lücken der Tradition ausfüllen, kann sie jenes unsichere Quellenmaterial entbehrlich machen? Ich hoffe, das Gegentheil zu erweisen.

Sehr lockend und verführend ist nun der Gedanke, eine Molière-Biographie von allgemeinem Interesse ohne gelehrten Apparat und kritische Beilagen zu veröffentlichen, wie wir eine solche Shakespeare-Biographie in dem trefflichen Werke *Genée's* haben. Aber ist das möglich, wenn man bei jedem Schritte den Boden unter den Füssen verliert, wenn man überall die Ueberlieferung ergänzen, berichtigen, bekämpfen muss, wenn die Auseinandersetzung mit vorgefassten Meinungen, denen die Namen von »Autoritäten« Ansehen verschaffen, oft ermüdende Excurse fordert? Das hiesse, um mit Faust zu reden, »sagen, was ich nicht weiss«, oder, Mephisto's Rath folgend, das Beste, was man weiss, nicht sagen!

Es ist also eine rein wissenschaftliche Biographie das einzige, was die jetzige Molière-Forschung zu leisten vermag. Sie wird, auf die Kreise der Fachgenossen beschränkt, das »Ignoramus et semper ignorabimus« nicht zu verschweigen brauchen, ohne darum das Interesse an des Dichters Person und die Neigung zu weiterer Nachforschung zu schwächen.

Ist dies aber der Zweck vorliegender Schrift, so ist der Ballast unnöthigen Quellenmaterials, der die französischen Darstellungen des Dichterlebens allzu sehr beschwert, von vornherein abzuwerfen. Wozu das Bekannte dem Kenner noch begründen, das Unsichere als unsicher nachweisen? Eine quellenmässige oder kritische Begründung kann nur da am Platze sein, wo die bisherige Ueberlieferung umgeändert, durchbrochen oder ergänzt wird. Dem aber Quellennachweise und kritische Andeutungen zu geben, der Quellen und Kritik ignorirt und nur nach den Resultaten greift, hiesse die Zahl jener bändereichen, ungelesenen Werke, an denen unser deutsches Vaterland reich, überreich ist, unnöthig vermehren!

So hoffe ich, auf einem beschränkten Raume die sicheren Resultate der bisherigen Molière-Ueberlieferung und Molière-Kritik mit dem Wenigen zu vereinen, was ich selbst bisher erforscht habe oder doch erforscht zu haben glaube. Wenn die nachfolgende Arbeit von dem Fehler der Langenweile, des schlimmsten Feindes aller wissenschaftlichen Arbeiten, frei ist, wenn sie das Bewusstsein

der menschlichen Unzulänglichkeit, den schönsten Gewinn des wissenschaftlichen Strebens, erweckt, so ist des Verfassers Absicht erreicht.

Am Schlusse der eigentlichen Arbeit kann ich es nicht unterlassen, denjenigen Freunden und Fachgenossen, die mich in selbstlosester Weise durch Rathschläge, Zusendung von Büchern und Notizen unterstützt und gefördert haben, meinen einfachen, aber nicht minder herzlichen Dank auszusprechen. Besonders habe ich zu danken: Herrn Oberbibliothekar Dr. *Förstemann* in Dresden, Herrn Professor Dr. *Körting* in Münster, Herrn Professor Dr. *Koschwitz* in Greifswald, Herrn O.-L. Dr. *Knörich* in Wollin, Herrn Professor Dr. *Lotheissen* in Wien, Herrn Dr. *Mangold* in Berlin, Herrn Dr. *Scheffler* in Dresden, Herrn Dr. *Schweitzer* in Wiesbaden.

Auch die Kgl. Bibliothek zu Berlin, auf der ich einen Theil meiner Molière-Studien gemacht habe, schliesse ich in diesen Dank ein.

Halle a. S., 24. October 1880.

Dr. Mahrenholtz.

Erster Abschnitt.

Die Quellen und die Hülfsmittel der Molière-Kritik.

Capitel I.

Die Quellen[1]).

a. Die Zeitgenossen.

Von den epochemachenden Schriftstellern und Autoritäten der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts haben nur einzelne und auch diese nur sehr dürftig sich über den Dichter Molière geäussert (vgl. die Zusammenstellung im Mol.-Museum Heft I, p. LVII ff.). Wir würden daher das Urtheil der Zeitgenossen über Molière nur ungefähr ahnen können, wenn nicht schon damals eine Tagesjournalistik und eine Theaterkritik in üppiger Blüthe gestanden hätten. Es deutet nun Alles darauf hin, dass die Vertreter dieser Literaturgattungen sich mehr den Geistern zweiten und dritten Ranges zuwandten, Molière dagegen mit einer gewissen Apathie oder gar mit oppositioneller Schärfe behandelten. Die alten Strömungen in der französischen Literatur, die Corneilleschwärmerei, das Preziösenthum, die Scarronmanie u. a., so sehr auch *Boileau, Molière, Racine* ihr in Theorie und Praxis Opposition machten, fanden immer noch beredte Vertreter und Vertheidiger in der Presse. Noch nach Molière's Tode suchte *de Visé* geflissentlich für die dii minorum gentium Propaganda zu machen, und jener anonyme Kritiker der *Grimarest*'schen Biographie schreibt recht eigentlich (1706) als Vorkämpfer des durch die einseitige Verherrlichung des Classicismus bedrohten Epigonenthums[2]). Die Vertreter der Presse nehmen eine sehr verschiedene, von Schwankungen nicht

[1]) Mit stetem Hinblick auf *Schweitzer* (Mol.-Museum I, p. LVII ff.) gearbeitet.

[2]) Für die obigen Gesichtspunkte bietet *E. Despois,* Le Théâtre français sous Louis XIV, Paris 1874, mancherlei Material, über den Anonymus s. meine Arbeit in der Zeitschrift f. nfr. Spr. u. Lit. I, S. 474 ff.

freie Stellung zu Molière ein. *Loret* in der »Muse historique« begnügt sich, die Triumphe Molière's in gereimten Referaten zu verzeichnen, nicht ohne dabei die Sympathie eines einfachen, von Theaterintriguen unberührten Gemüthes kundzugeben; *Robinet* in der »Gazette de France« und im »Panégyrique de l'Ecole des Femmes« ist ein vorurtheilsfreier unparteiischer Kritiker, der namentlich in dem Panégyrique seine kritische Schärfe an *Boursault's* Pamphlet übt und, ohne sein eignes Urtheil auszusprechen, doch als nützlicher Vorkämpfer Molière's auftritt [1]). Als versteckter Feind, wie als falscher Freund Molière's zeigt sich der Theaterdichter und Theaterkritiker *de Visé*. In der Zélinde ist er ein offener Gegner des Dichters, weiss aber seine Anonymität so vorsichtig zu verhüllen, dass man in dem Schauspieler *Villiers* den Verfasser erblicken konnte [2]); dann in dem Brief über den Misanthrope lobhudelt er Molière in einer Weise, dass der Gelobte selbst, wenn wir *Grimarest* Glauben schenken, das Schriftchen als eine Sudelei bezeichnete [3]); endlich in der »Conversation dans une ruelle de Paris« ist er ein reclamehafter, absichtlich übertreibender Lobredner des dahingeschiedenen Dichters. Nach Molière's Tode, als ihm der gefeierte Dichter nichts mehr nützen konnte, wird sein »Mercure galant« wieder zum Reclamemagazin der dii minorum gentium, und man kam dadurch zu dem Glauben, dass *de Visé* jene anonyme Kritik der *Grimarest'*schen Biographie verfasst habe [4]). Da die Autorschaft der »Zélinde« immer noch beanstandet wird (*Fritsche* in seiner Ausgabe des Stückes Mol.-Museum H. 3 erblickt darin wieder eine Collectivarbeit des *de Visé* und *Villiers*), und da die Tendenz der »Lettres sur la comédie du Misanthrope« und namentlich der »Conversation« eine verhüllte ist, so wird man für *de Visé's* molièrefeindliche Richtung sich am meisten auf die Notiz über die »Ecole des Femmes« in den »Nouvelles nouvelles« und auf den Brief über Theaterangelegenheiten (s. Œuvres de Mol. p. Despois III, 146—148) berufen müssen.

Ein Vorläufer *de Visé's* war bereits *Somaize*, der Gegner Molière's im Preziösenstreit [5]), gerade wie an *de Visé's* Fersen sich Geister wie *Boursault*, *Villiers*, *Montfleury*, *Rochemond*, der Verfasser des »Elomire hypocondre« u. A. hingen. Sie haben in diesem Abschnitt keine Stelle.

Diesem molièrefeindlichen oder doch neutralen Literatenthum stehen andere Schriftsteller gegenüber, die mit unverhohlener Begeisterung sich für Molière erklären. So *Chevalier* in den »Amours

---

[1]) Vgl. meine Bemerkungen in Herrig's Archiv, Bd. LXII, p. 182.
[2]) Vgl. meinen Aufsatz in der Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit., Bd. II, p. 15 ff.
[3]) Molière liess den Brief dennoch der ersten Ausgabe vordrucken, weil *de Visé's* Name damals einen guten Klang hatte.
[4]) Vgl. hierüber *Malassis'* Einleitung zur Réimpression de la Vie de Grimarest.
[5]) Vgl. hierüber meine Arbeit in Herrig's Archiv, Bd. LXII, p. 187 ff.

de Calotin«, *Ph. de la Croix*, Verfasser der »Guerre comique«, der Autor der »Déroute des Précieuses«. Keiner hat aber mächtiger für Molière Propaganda gemacht, als der bekannte Dichter und Kritiker *Boileau*, sein warmer, aufrichtiger Freund. *Boileau* hat in der französischen Literatur eine Stellung, wie Moses in der israelitischen Geschichte. Als Führer in das gelobte Land der Dichtung, als Verkündiger einer besseren Zeit muss er betrachtet werden, denn selbst das Land der wahren Poesie zu betreten, war ihm nicht vergönnt. Der Bruch mit der Vergangenheit in der Literatur, mit der italienischen Geziertheit, der Rhetorik *Seneca's*, der spanischen Hypertragik, dem Preziösenthum, wie dem Naturalismus der Volksdichter, wie er sich in der Anschauung der Gebildeten zu vollziehen anfing, und die Rückkehr zu der Einfachheit der griechisch-römischen Classicität, das ist es, was *Boileau's* gesunder Menschenverstand durch den ganzen »Art Poétique« hindurch predigt. Nicht ganz allerdings fallen ihm Molière's Komödien mit jener Vorstellung des Classischen zusammen; wo er die »Fourberies de Scapin« bespricht, hebt er das Haschen nach volksthümlichen Effectscenen hervor, einen Fehler, dem Molière's letzte Dichtungen theilweise wieder verfallen. Der »Misanthrope«, dessen demokratische Tendenz *Boileau* nicht ahnte, gilt ihm als das eigentliche Meisterwerk, als das Höchste, was die Komödie zu erreichen vermöge. Mit jener Oberflächlichkeit, die den Rittern des gesunden Menschenverstandes überhaupt eigen ist, übersah *Boileau* das, was gerade das Universalste in Molière's literarischer Stellung ist, den Gegensatz zu den bewegenden Ideen im staatlichen und kirchlichen Leben [1]). Aber den Versuch, als ein Verkündiger des kommenden Messias der wahren Dichtung die Wege zu bereiten, hat er gemacht, wie wenig auch sein Messiasideal in allen Zügen dem Bilde Molière's entsprach.

Der erste Liebhaber der Molière'schen Truppe und zugleich ihr »Orator«, *Ch. Varlet de la Grange*, hat ein Theaterregister hinterlassen, das 1876 von den Mitgliedern der »Comédie française« herausgegeben wurde [2]), und hat ferner in Gemeinschaft mit *Vinot* eine biographische Einleitung zu der Ausgabe der Werke Molière's vom Jahre 1682 geschrieben. Die Pietät gegen Molière fordert es, mit warmer Anerkennung hervorzuheben, wie sehr *La Grange* nicht nur als Schauspieler und Redner die Interessen des Molière'schen Theaters wahrnahm, wie er den Intentionen seines Meisters sich voll und ganz hingab, sondern auch nachher das Schicksal der durch des Dichters Tod verwaisten Truppe zu dem seinigen machte (s. d. Notizen in

---

[1]) Diesen von *Ste.-Beuve* u. a. geleugneten Gegensatz wird ein späterer Abschnitt ausführlicher erörtern.

[2]) Régistre de la Grange (1658—1685), précédé d'une Notice biographique; publié par les soins de la Comédie française. Janvier 1876. Paris, J. Claye, ein elegant ausgestattetes Werk. M. 60.

der weitschweifigen Einleitung der oben genannten Ausgabe S. XVI —XXXVII). Wenn nur der Kopf des Mannes so gut gewesen wäre, wie sein Herz! Aber so begeisterungsvoll auch *La Grange* die ihm zuertheilten Liebhaberrollen spielte, mit so vielem Eifer er auch die Functionen des Orators versah, sein Register bekundet nur allzu sehr, dass ihm die Schauspielkunst lediglich als Mittel finanziellen Erwerbes galt. So sind hinter jedem Stücke die Tageseinnahmen angegeben, die Namen der Darsteller aber meist übergangen, und ausser jenen finanziellen Angaben werden nur besonders hervorragende Ereignisse, wie etwa die Expropriation der Truppe am 11. October 1660, das Verbot des Tartuffe, die Aufführung der Psyché, der Uebergang der du Parc zum Concurrenztheater, Todesfälle, Geburten, Hochzeiten etc. verzeichnet. Der Werth des Registers ist also für die Biographie Molière's fast nur ein statistischer. Auch die Einleitung ist allzu lückenhaft und aphoristisch, um als ein werthvoller Beitrag für die Biographie Molière's gelten zu können. Wenngleich sie die Schwächen einzelner Stücke des Dichters andeutet, so spricht sie doch über die Beziehungen dieser Dichtungen zur Zeitrichtung so gut wie gar nicht und auch über den Charakter Molière's nur andeutungsweise. Es ist das schlimmste Zeugniss für den Stand des biographischen Materials, dass noch 1847 *Bazin* mit einigem Rechte sagen konnte, jene Einleitung sei die einzig zuverlässige Quelle für des Dichters Biographie. Zur Entschuldigung *La Grange's* gereicht es, dass er bei Anlegung seines Registers, wie bei Abfassung jener Einleitung die universale Bedeutung des Dichters ebenso wenig wie die meisten Zeitgenossen ahnte, dass er das erste nur für sich, die zweite, wie auch die daran sich schliessende Ausgabe zu Zwecken finanziellen Erwerbes [1]) anfertigte. Das materielle Interesse, wie es noch jetzt bei allen grossen Bühnenhelden „des Pudels Kern" ist, war auch in *La Grange's* Seele das dominirende und nur in sehr natürlicher Ideenassociation verband sich damit ein Interesse für Molière, dessen Dichtungen auch ihm so manches Goldstück eingebracht hatten [2]).

Von ganz anderem, wenngleich indirectem Interesse ist für die Molière-Forschung: *Chapuzeau's* Histoire du Théâtre français (1674). Wir lernen aus ihr, als einer Hauptquelle, die damaligen Theaterzustände kennen, also die materiellen und moralischen Grundlagen der Wirksamkeit des Dichters. Während *La Grange* als eingefleischter Franzose nie des engeren Vaterlandes Grenzen überschritt, ist *Chapuzeau* ein weitgereister, vielerfahrener Mann, der die Niederlande und Deutschland ebenso genau kennt, wie Frankreich, der als Arzt, Advocat und Pädagoge thätig war, der bald den Theologen, bald den

---

[1]) Wie man über Ausgaben von Komödien damals dachte, zeigt u. a. die naive Einleitung zu *Villiers'* Festin de Pierre, Amsterdam 1660, S. 2.

[2]) S. übrigens *Schweitzer's* Bemerkungen über *La Grange* a. a. O. LXXIII ff.

Hofmann spielte, seinen Glauben, seine Ueberzeugung, seine Würde opferte, und vor Allem in die, wenigstens scheinbar, entgegengesetztesten Interessen des menschlichen Denkens, Religion und Schauspielkunst, gleich vollkommen eingeweiht war. Daher zeigt sich denn auch in jenem Werke das augenfällige Streben, diese auseinanderliegenden Gebiete in der Wirklichkeit einander ebenso nahe zu rücken, wie sie in dem Geiste des Verfassers dicht bei einander lagen, besonders die Schauspielkunst gegen den Vorwurf der Irreligiosität und Frivolität zu schützen. Dass auf diese Weise das Bild des damaligen Komödiantenthums in zu lichten Farben gemalt wird, dass die wahren Züge desselben nicht doch hie und da durch die religiöse Schminke hindurchblicken, ist dabei kaum zu vermeiden. Ueber Molière selbst spricht *Chapuzeau* (1. Ausg. 195 ff.) mit unbedingtester Hingebung und Anerkennung [1]).

Eine eigenthümliche Vorstellung *Chapuzeau's* ist es, die damalige Theaterwelt als eine Republik im Kleinen zu fassen, in welcher der Theaterleiter höchstens der primus inter pares sei. Wenngleich nun in finanzieller Hinsicht das damalige Theaterwesen den Eindruck einer wohlgeordneten, Gewinn und Arbeit sorgfältig abwägenden republikanischen Administration macht, so ist damit eine souveräne Oberleitung in Fragen der Regie durchaus nicht ausgeschlossen. Dass eine solche bei dem Molière'schen Theater keinesfalls fehlte, ist in der Sache selbst wahrscheinlich, und wird auch durch die Eingangsscenen des »Impromptu de Versailles« erwiesen.

Als echten Franzosen zeigt sich *Chapuzeau* darin, dass er trotz eingehender Kenntniss fremder Länder und Menschen doch nur schön findet, was aus Frankreich kommt. Besonders von der deutschen Schauspielkunst hat er die denkbar ungünstigsten Vorstellungen (a. a. O. 57) [2]).

Aus Theaterkreisen hervorgegangen oder doch von Jemand verfasst, der dem Theater nahe stand, ist die anonyme Flugschrift »La Fameuse Comédienne ou l'histoire de la Guérin«, deren vermuthlich erste Ausgabe 1688 erschien [3]). Für den Dichter und Menschen Molière werden wir aus der Schrift weder neue noch richtige Gesichtspunkte gewinnen, gleichwohl ist sie unumgänglich nothwendig, wenn es sich um Darstellung der häuslichen Interna Molière's handelt. Wer der oder die Verfasser oder die Verfasserin des Pamphletes gewesen, kann mit Sicherheit nicht festgestellt werden, da alle

---

[1]) Die Stelle ist von *Moland* VII, 428 angeführt.

[2]) S. von neuerer Literatur über *Chapuzeau*: *Fournel*, Contemp. de Mol. I, 355; III, 205; *Schweitzer* a. a. O. LXXVIII u. LXIX; *Mangold*, Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit. II, 171. 172; *Mahrenholtz*, ebds. II, 291 ff. *Mangold* an der angeführten Stelle citirt *Chapuzeau's* Urtheil über die deutsche Schauspielkunst.

[3]) S. für das Folgende meine Arbeit: Der Verfasser der Fameuse Comédienne in Herrig's Archiv, Bd. LXIII, S. 335 ff.

äusseren Zeugnisse fehlen und die Schrift selbst keine ganz bestimmten Andeutungen gibt. So viel ist aber wahrscheinlich, dass sie entweder von der Geliebten Molière's, der Schauspielerin *de Brie*, verfasst wurde, oder doch unter deren Mitwirkung entstand, in welchem letzteren Falle ein der *de Brie* nahestehender Literat die Feder geführt haben muss. Während nämlich alle in der Schrift genannten Personen höchst ungünstig beurtheilt werden, und selbst nicht einmal Molière immer die schönste Rolle spielt, ist der Charakter der *de Brie* mit sichtlicher Sympathie geschildert und ihre unlauteren Neigungen zu Molière und Anderen sind in tiefes Stillschweigen gehüllt oder doch nur sehr zart angedeutet. Eigenthümlichkeiten des Stils deuten auf Collectivarbeit hin. Der Eingang der Schrift, namentlich die Betrachtungen über Molière's dichterische Wirksamkeit verrathen eher einen männlichen, als einen weiblichen Verfasser, während die übrigen Theile mit ihren detaillirten Schilderungen von Theater, Klatsch und Scandalgeschichten recht wohl zu der Annahme, dass hier ein Weib die Feder geführt, stimmen. Ein Abschnitt in dem Buche behandelt in nicht missverständlicher Weise angebliche Ausschweifungen Molière's päderastischer Natur; da er zu dem sonstigen Charakterbilde des Dichters in der »F. C.« nicht stimmt und in einer ohne Orts- und Datumangabe erschienenen Ausgabe fehlt, so ist anzunehmen, dass er später hinzugefügt worden ist. Auch die Epigramme am Schluss des Schriftchens sind nur in einer Ausgabe, der von 1688, enthalten, und es bliebe die Möglichkeit der Annahme, dass auch sie von demselben Literaten, der sie 1680 zuerst anonym verfasste, hineingetragen worden seien, dieser Literat also Mitarbeiter der Schmähschrift sei.

Rechnet man den später hinzugefügten Abschnitt über Molière, Baron und den *Duc de Bellegarde* ab, so ist die Tendenz des Uebrigen eine mehr molièrefreundliche als molièrefeindliche. Die neuere Molière-Kritik hat, namentlich nach dem Erscheinen der *Loret*'schen Ausgaben, zwar in der »F. C.« eine völlig werthlose Schmähschrift erblicken wollen, deren Spitze sich gleichsehr gegen Molière, wie gegen dessen Gemahlin richte. Indessen die dafür beigebrachten Beweise sind weder schlagend noch überzeugend. Es ist zuzugeben, dass die Schrift im Einzelnen manche chronologische und sachliche Irrthümer enthält, dass das Bild Molière's verzeichnet, das der *de Brie* idealisirt und das der *A. Béjart* grell ausgemalt ist, aber der Nachweis, dass die gegen *A. Béjart* erhobenen Anklagen aus der Luft gegriffen und lediglich böswillige Verläumdungen seien, ist als misslungen anzusehen.

Den Rang einer glaubwürdigen Quelle hat die »F. C.« sicher nicht, gleichwohl ist sie, wie Theatermemoiren überhaupt, da heranzuziehen, wo sie anderen Berichten entspricht, wo sie Notizen enthält, die in den Zeitverhältnissen und in den persönlichen Beziehungen der darin erwähnten Personen begründet sind, oder wo sie in sich Wahrscheinliches und Glaubwürdiges vorbringt.

Von Zeitgenossen haben noch *Baillet*, der bekannte Jansenist, und der Märchendichter *Perrault* an dem Dichter Kritik geübt [1]. *Baillet* urtheilt vom theologisch-moralisirenden Standpunkt, tadelt die Geisselung der Scheinheiligkeit in Molière's Tartuffe, sieht in dem Dichter einen Schmeichler der volksthümlichen Neigungen und Spötter der vornehmen Gesellschaft, muthet ihm dürre Moralpredigten zu, meint, dass Molière's Dichtungen nur die »manières extérieures d'agir et de converser dans le monde« gebessert hätten (a. a. O. 128), tadelt auch die oft äusserlichen Lösungen der dramatischen Conflicte. Er ist durchaus den Gegnern Molière's beizuzählen, während *Perrault* mit der oberflächlichen Nonchalance eines vornehmen Herrn die Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtung mehr streift, als berührt, und mancherlei Traditionen, z. B. die, dass Molière wider den Willen seines Vaters zum Komödiantenthum verleitet worden sei (a. a. O. 142), ohne Prüfung wiederholt.

Wichtiger als diese beiden Aufzeichnungen sind die in den »Ménagiana« [2] hie und da eingestreuten Bemerkungen über Molière. Wenngleich es fraglich ist, ob diese Sammlung wirklich von dem gelehrten Philologen, Sprachforscher, Juristen und Dichter *Ménage* herrührt, und wie weit die vielfach verbesserte 3. Auflage (Paris 1715) den richtigen Text eines von *Ménage* herrührenden Memoirenwerkes wiedergibt, so haben wir hier doch sicher ein treues, auf authentischen Mittheilungen oder Aufzeichnungen ruhendes Bild von dem Leben und Denken eines berühmten Zeitgenossen Molière's. Die günstigen Urtheile, welche *Ménage* über einzelne Dichtungen Molière's (Précieuses, Tartuffe, Femmes savantes) fällt, sind um so bemerkenswerther, als dieser Gelehrte selbst der älteren Literaturrichtung huldigte (*Corneille* z. B. ihm sympathischer zu sein scheint, als *Racine*), und als er mit den Preziösen und mit der orthodoxen Geistlichkeit, namentlich mit den Jesuiten, intimeren Verkehr hatte. Das classische Alterthum steht dem Interesse *Ménage's* freilich viel näher, als die zeitgenössische Literatur, doch unterscheidet er sich vortheilhaft von *Rapin*, der, obwohl ein Freund Molière's, doch an dessen Werken die einseitige Kritik eines philologisch gebildeten Schulgelehrten übt (in seinen »Comparaisons des grands hommes de l'antiquité« II, 1703) [3].

Wie die classische Philologie theologischen Anstrichs, so gab auch die orthodoxe Theologie durch den Mund *Bourdaloue's* und *Bossuet's* (Maximes et Réflexions sur la comédie; die Stelle ist von *Schweitzer* a. a. O. LXIV bereits angeführt) ihr Urtheil über den Dichter ab.

---

[1] Die Aufzeichnungen *Baillet's* und *Perrault's* findet man abgedruckt bei *Malassis,* Molière jugé par ses contemporains.

[2] Näheres hierüber sehe man in meinem Aufsatze »Molière-Analekten« in der Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit., Bd. II, p. 289.

[3] Ich habe das auf der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindliche Exemplar benutzt.

Zur Vervollständigung der zeitgenössischen Aufzeichnungen kann man endlich noch die »Historiettes« des *Tallemant des Réaux* (sie fehlen in Deutschlands grösseren Bibliotheken, obwohl sie in drei Ausgaben erschienen sind, s. *Schweitzer* a. a. O. LVII, A. 2), die Lettres de Mme. de Sévigné, die von der Schauspielerin *Poisson* im »Mercure de France« 1738 und 1740 veröffentlichten Briefe über Molière (königl. Bibliothek zu Berlin) hinzuziehen. Natürlich kommen diese letzteren Werke nur sehr vereinzelt in Betracht. Dann sind aber von Zeitgenossen oder solchen, die der Zeit Molière's sehr nahe stehen, eine Anzahl Dichtungen und Flugschriften verfasst worden, von denen einzelne zur Vervollständigung des durch die anderen zeitgenössischen Mittheilungen gewonnenen Bildes nicht unwichtig sind. Es kommen vornehmlich in Betracht:

1) *Brecourt*, Ombre de Molière 1673 bei *Fournel*, Contemp. de Molière III. 2) Molière, comédien aux Champs Elisées, Amsterdam 1697, suivant la copie de Paris. 3) Caractères des auteurs anciens et modernes, Amsterdam 1705, suivant la copie de Paris. 4) Molière critique et Mercure aux prises avec les Philosophes, Amsterdam 1709 [1]). Die erste der genannten Schriften ist ein Triumphgesang zum Ruhme des eben vom Tode dahingerafften Dichters. Molière wird uns hier als Reformator seiner Zeit im Kampfe mit allen Ständen vorgeführt, deren Thorheit er zum Gegenstand der Satire gemacht hatte. Sie drängen sich mit heftigen Anklagen vor Pluto's Thron, doch nur um des Dichters unsterblichen Ruhm zu mehren, denn das Urtheil des Gottes lautet zu Gunsten Molière's. Diese Seite in des Dichters Wirksamkeit, seine Stellung als Reformator der Zeit, hatte sich also dem Bewusstsein der Zeitgenossen am schnellsten und festesten eingeprägt. Dem Dichter Molière wird hier »die rechte Mitte zwischen Plautus und Terenz«, also die Vermittlung zwischen der roheren Posse und der feineren Komödie zugewiesen, damit also die universale Bedeutung von Molière's dichterischem Schaffen, wenngleich sehr einseitig, angedeutet. Die drei anderen tragen wenig für die Charakteristik Molière's bei. Die erste derselben spricht über den Dichter Molière so gut wie gar nicht, doch zeigt es die Verehrung des Verfassers für Molière, dass in ihr eine auf Pluto's Befehl von allen Dichtern des Schattenreichs verfasste Komödie hauptsächlich als Molière's Werk bezeichnet wird. In dieser Komödie: »La Loterie de Scapin« treten Personen auf, die aus Molière's Dichtungen bekannt sind, vor Allem der Halunke Scapin, der ganz in Molière's Geiste die Heilkunst in's Lächerliche ziehen muss. Die zweite Schrift ist ein fingirter Discours über Rangstreitigkeiten antiker und moderner Dichter. Für die Verehrung, welche Molière damals in den Kreisen der philologischen Schulgelehrten — denn aus

---

[1]) Vgl. meine Angaben über diese Schriften in der Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit., Bd. II, p. 289 f.

ihnen ist die Schrift offenbar hervorgegangen — genoss, spricht es, dass ihm hier neben *Racine* ein Platz im ersten Range angewiesen wird. Die dritte gleichfalls anonyme und scheinbar von einem Hugenotten herrührende Flugschrift zeigt uns Molière als Vorkämpfer der bibelgläubigen Theologie im Gegensatz zur Selbstüberhebung der philosophischen Schulweisheit, ein Beweis, dass bereits damals die orthodoxe Theologie für gut befand, den Ruhm des Dichters für ihre Sache auszubeuten.

b. Das 18. Jahrhundert.

Dem 18. Jahrhundert war es vorbehalten, die biographische Darstellung und ästhetische Würdigung des Wirkens Molière's zu begründen. Die erste eigentliche Biographie schrieb im bewussten Gegensatz zur Darstellung der »Fameuse Comédienne« und des Artikels in *Bayle's* Dict. historique (1697) der Sieur *de Grimarest* (1705). Wir wissen über *Grimarest's* Leben, seine Gewährsmänner und seine Beziehungen zu Molière's Zeitgenossen viel zu wenig, als dass wir genau feststellen könnten, was ihn zum Biographen gemacht und wie weit er dazu geeignet gewesen (s. die Einltg. der Réimpr. von *Malassis*). So viel geht aus der Biographie selbst hervor, dass *Grimarest* jener Lebensanschauung huldigte, die in dem Theater das Object einer noblen Passion und den Fundort für allerlei Klatsch- und Scandalgeschichten erblickt. Die Dichtkunst gilt ihm als ein Mittel, um Ruhm, Beifall und vor Allem Geld zu erwerben. Wie fast alle heruntergekommenen Adligen — er war genöthigt, seinen Lebensunterhalt durch Sprachstunden zu verdienen — war er ohne sittliche Principien, für wahre und edle Grösse unempfänglich, desto mehr dem äusseren Ruhmesglanze nachjagend. Molière, der »weltberühmte Komödiant«, hat für ihn ein Interesse, wie etwa eine berühmte Sängerin für die jeunesse dorée einer europäischen Hauptstadt. Sein Hauptgewährsmann und engster Vertrauter scheint jener *Baron* gewesen zu sein, ein frühreifer Taugenichts, der mit dreizehn Jahren in Molière's Truppe eintrat, dort sich so ungezogen betrug, dass die Molière, wie man erzählt, ihm eine Ohrfeige applicirte, dann weglief, wiederkam, Schulden[1]) und dumme Streiche machte, mit Gunstbezeugungen berühmter Theaterprinzessinnen renommirte (s. u.), und durch seine hübsche Figur auf der Bühne Furore machte. Beim Tode Molière's war dieses mauvais sujet etwa zwanzig Jahre alt, also selbstverständlich nicht im Stande, den Charakter seines Wohlthäters irgendwie zu beurtheilen. Was vermochte dieser frühreife Taugenichts seinem Freunde *Grimarest* anderes mitzutheilen, als ein paar Klatsch- und

---

[1]) Einmal hatte Molière sich für ihn verbürgt und wurde deswegen von den Gläubigern in Anspruch genommen; s. *Campardon*, Nouvelles pièces, S. 42 ff.



Scandalgeschichten, Renommistereien schmutziger Art, wie etwa die Liebelei mit der *du Parc*, seine allzu grosse Intimität mit Molière selbst, Zoten über seines Gönners Liebschaften etc.? Dass die anderen Gewährsmänner ähnlichen Schlages waren, darauf deutet der Charakter der ganzen Biographie hin. Nach *Grimarest* ist Molière als reiferer Mann Gatte einer um etwa zwei Decennien jüngeren Kokette geworden, ohne selbst recht zu wissen wie. Die Frau geht dann ihren Neigungen nach, die freilich *Grimarest* rücksichtsvoll genug als blosse »Kurzweil« hinstellt, hat auch gelegentlich ein Verhältniss mit *de Visé*. Der Gatte buhlt mit der alternden, skelettdürren *de Brie*, vergisst sein häusliches Leid in dem Verkehr mit lüderlichen Freunden — als solcher erscheint besonders *Chapelle* —, die mit ihm über discrete Verhältnisse, z. B. über die Beziehungen zu jener *de Brie*, in rohester Weise sprechen. Alles, was einen Weiberrock trägt, wird von der frivolen Phantasie *Grimarest's* auf den Venusberg versetzt, selbst der *du Parc*, dieser stolzen, selbstbewussten Künstlerin, wird eine Liebelei mit dem knabenhaften *Baron* angedichtet. Ueber Molière's Dichtungen erfahren wir nur Allgemeines und Oberflächliches, dagegen werden uns die Schwächen seines Charakters mit jener mikrologischen Genauigkeit geschildert, welche minimale Geister kennzeichnet. Eine lange Erzählung über *Baron*, eine Unterredung von halbverhüllter Frivolität zwischen Molière und *Rohaut*, ein toller Streich *Chapelle's*, andere lustige Fahrten etc. werden eingestreut, wo gerade Platz ist. Die Schilderung von Molière's Tod, die Bemerkungen über die sorglose Verschleuderung von des Dichters Manuscripten sind noch das Lesenswertheste an *Grimarest's* Schrift.

Für den Kammerdiener gibt es keine Helden, so ist denn Molière in der lakaienhaften Anschauung *Grimarest's* doch nur ein Komödiant und Scribent, der viel Geld verdient und den Beifall des Hofes erworben hat. Kleinliche Anlässe und persönliche Motive haben das herbeigeführt, was er Epochemachendes geleistet. Gegen die Heilkünstler kämpft er z. B. weil eine Doctorfrau ihn aus seiner Wohnung vertrieben[1]. Wo *Grimarest* den Versuch einer ästhetischen Kritik macht, urtheilt er ohne Sinn und Verstand. So soll Molière den Stoff des »Amphitryon« aus *Rotrou's* »Deux Sosies« (?) entnommen haben. Und als ob es an dem ewigen Einerlei des frivolsten Klatsches nicht genug wäre, als ob man zweifeln möchte, dass *Grimarest* doch nicht ganz auf dem Laufenden wäre über alle Theaterhistorien, heisst es gleich im Anfange der Biographie: »Sehr viel Haussachen und schlechte Händel übergehe ich.«

Von jeher ist denn auch *Grimarest's* Schrift übereinstimmend und ungünstig beurtheilt worden. *Boileau* sprach bald nach ihrem Erscheinen seine Entrüstung aus, und dieses Urtheil eines warmen

---

[1]) Ueber die Grundlosigkeit dieser Angabe s. Œuvres de Molière éd. Hachette. V, S. 279—281.

Verehrers und genauen Kenners des dahingeschiedenen Dichters ist doch kaum so gering anzuschlagen, wie *Schweitzer* a. a. O. LXXXVII glaubt; eine vornehm aburtheilende Kritik übten dann *Voltaire* und *J. B. Rousseau.* Später wurde dann *Grimarest* mehr vergessen, und erst *Auger* in der ersten Ausgabe der Werke Molière's (1819) sucht ihn einigermassen wieder zu rehabilitiren (Einltg. S. XVIII). *Taschereau* benutzte ihn mit weiser Vorsicht, dagegen übte 1847 *Bazin* in der Revue des deux Mondes an ihm eine scharfe Kritik, die freilich mehr Einzelheiten, als den allgemeinen Charakter des Machwerkes traf. *Schweitzer* a. a. O. behandelt ihn mit sichtlichem Wohlwollen, kann aber doch zu Gunsten *Grimarest's* nur anführen, dass spätere Biographien, namentlich die von *Voltaire* und *Bruzen* verfassten, ebenso mangelhaft, bezw. noch mangelhafter seien.

Eine eingehende Kritik des *Grimarest*'schen Machwerkes erschien schon 1706 unter dem Titel: »Lettre critique à Mr. De . . . sur le livre intitulé la vie de Mr. Molière«. Der anonyme Verfasser ist zwar im Behaupten stärker als im Beweisen, doch werden manche Schwächen der Biographie treffend hervorgehoben [1]). *Grimarest's* Vertheidigung (sie erschien unter dem Titel: »Addition à la Vie de M. de Molière contenant une Réponse à la critique qu'on a faite«, 1706, und ist ebenso wie die »Lettre critique« in *Malassis'* Réimpression wieder publicirt) ist viel schwächer, als der Angriff; sie ergeht sich in allerhand Gemeinplätzen und nutzt die schwachen Stellen der gegnerischen Kritik für sich aus.

Da *Grimarest's* Biographie den Vorzug hatte, die einzige zu sein und mancherlei Détails zu liefern, so ist es begreiflich, dass noch in dem Jahre des Erscheinens 1705 eine holländische Uebersetzung angefertigt wurde (*Lacroix,* Bibl. Mol. No. 984), dass die zweite Ausgabe schon 1706 nachfolgte (nach *Lacroix* S. 210 A. nur ein Nachdruck), und dass 1711 eine relativ gute deutsche Uebersetzung zu Augsburg erschien.

Als nun 1725 (?) *Bruzen de la Martinière* [2]) eine Biographie Molière's schrieb (abgedr. in Œuvres de Mol., Amsterdam 1725, I), war er in der üblen Lage, den *Grimarest* öfters ausschreiben zu müssen, obwohl ihm selbst Berichte eines Zeitgenossen Molière's, des Schauspielers *Marcel (Vinot?),* zur Verfügung standen. *Voltaire's* Vie de Molière avec des jugements sur ses ouvrages, Amsterdam 1739, die recht eigentlich die *Grimarest*'sche Leistung aus der Welt zu schaffen sucht, ist in dem eigentlich biographischen Theile dürftig, an selbständigen Nachrichten arm [3]) und im Wesentlichen doch kritiklos und auf der hergebrachten Tradition ruhend. Doch übt *Voltaire* an

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung in der Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit., Bd. II, p. 7 ff.
[2]) Näheres über ihn *Schweitzer* a. a. O. XC u. ff.
[3]) Das Prunken mit Originalangaben scheint mir hier ebenso verdächtig, wie in den späteren Ausgaben des Charles XII. (s. über letzteren *Hage,* Programm des Fürstenwalder Gymnasiums 1875).

den Erstlingswerken Molière's eine ästhetisirende Kritik nicht ohne Glück aus. Ich will u. a. nur die Bemerkungen über den Étourdi hervorheben (a. a. O. S. 23—25), das Urtheil über den Dépit amoureux S. 26: »Le déguisement d'une fille en garçon est peu vraisemblable«, den Tadel über den Ausgang des Sganarelle S. 32. Pure Heuchelei des ehemaligen Jesuitenzöglings ist es, wenn *Voltaire* dem Molière vorwirft (S. 87), dass er die Freiheit der Satire gemissbraucht hätte — denn wen träfe dieser Tadel mehr: *Voltaire* oder Molière? — hingegen beruht die Vertheidigung des Schauspielerthums (S. 92) auf wahrster Ueberzeugung.

Man hat in der nicht unbedingten Huldigung, die *Voltaire* dem grossen Komödiendichter darbrachte, ebenso, wie in seiner Kritik *Corneille's*, ein Propagandamachen für die eigenen Dichtungen sehen wollen, doch wie wäre mit dieser Annahme die fast abgöttische Verehrung zu reimen, die derselbe *Voltaire Racine* entgegenbrachte? Dem Geschmacke der Zeit *Voltaire's* mochte eben manches nicht behagen, was ein halb Jahrhundert früher noch gefiel!

Wie *Voltaire's* Biographie Molière's, so ist auch die Schrift *de la Serre's:* Mémoires sur la vie et les ouvrages de Molière (in Œuvres de Mol., Paris 1739, I, 1—61) von ganz secundärem Werthe.

c. Die urkundliche Forschung.

Da *La Grange's* Register bis zum Jahre 1876 ungedruckt war und von *Moland*, *Despois* u. A. nur handschriftlich benutzt werden konnten, so lieferte *Beffara* zum ersten Male urkundliche Beiträge und kann somit als Begründer der urkundlichen Molière-Forschung angesehen werden. *Beffara*, ein Pariser Polizeibeamter, schrieb 1821 eine Diss. s. Molière (nach *Schweitzer* C, A. ist sie sehr selten, doch habe ich sie auf grösseren deutschen Bibliotheken in der Regel gefunden), in welcher er die genealogischen und persönlichen Verhältnisse des Dichters auf Grund kirchlicher Register feststellte. Dieser Schrift verdanken wir u. a. den Nachweis, dass Molière nicht Rue Tonerelle geboren sei. Das Einzelne wird im weiteren Verlaufe unserer Darstellung besprochen werden.

Ungleich wichtiger und umfassender sind die in *Soulié's* »Recherches« (1863) mitgetheilten Actenstücke. Durch sie gewinnen wir einen ungefähren Einblick in das Verhältniss Molière's zu seinen Eltern, in seine und seines Vaters finanzielle Verhältnisse. Auch der edelmüthige, stets aufopferungsfähige Charakter des Dichters wird durch urkundliche Mittheilungen in helleres Licht gestellt. Die vielfach angegriffene Freigeisterei Molière's erscheint nach *Soulié's* Forschungen in milderem Lichte, wenigstens überzeugen wir uns hier davon, dass Molière die Ceremonien und Tröstungen seiner Kirche nicht verschmäht hat. Détails übergehe ich. Vieles in den »Recherches« ist freilich hypothetischer Natur. So die Annahme, dass Molière mit der Geneviève, der

Schwester von M. Béjart, ein Verhältniss gehabt (S. 58), dass das Urbild des Mr. de Pourceaugnac der Gemahl dieser Geneviève gewesen sei (S. 61), dass der Duc de Modène die M. Béjart habe heirathen wollen (S. 73). Ebenso wenig sind die Beweise dafür, dass A. Béjart die Schwester, nicht die Tochter der M. Béjart gewesen, überzeugend (SS. 33, 34 u. 73). Nur Vermuthung, wenngleich eine wahrscheinliche, ist es, dass die zwei frommen Schwestern, welche an Molière's Sterbelager gestanden, seine eigene Schwester und eine Verwandte des Dichters gewesen seien (S. 53).

Eine gewisse Ergänzung erfuhren 1879 *Soulié's* »Recherches« durch *Moulin's* kleine und verhältnissmässig sehr theure Schrift: »Molière et l'état du régistre civil«. *Moulin* theilt einige Urkunden mit, die *Soulié* ungenau und auszugsweise gegeben, bringt aber im Uebrigen nichts Neues.

Von relativer Bedeutung sind *Campardon's* »Documents inédits« (1871) und »Nouvelles pièces« (1876). Das erste Werk bringt u. a. interessante Mittheilungen über Molière's Streitigkeiten mit dem Verlagsbuchhändler *Ribon* (S. 3—8), und illustrirt die Verlagsverhältnisse damaliger Zeit. Andere Documente kennzeichnen die ungeordneten Verhältnisse des damaligen Theaterwesens, namentlich die Rohheiten und Excesse, deren sich Hofbeamte und königliche Diener schuldig machten (s. S. 9—30, 31—36, 65 ff.). Ebenso sind die in den »Nouvelles Pièces« gegebenen Mittheilungen wichtig für die Kenntniss der damaligen Theaterzustände und Verlagsverhältnisse. So wird S. 9 ff. und 15 ff. das vom Conseil privé über eine »édition furtive« des Sganarelle gefällte Urtheil reproducirt. Anderswo ist von den sittlichen Zuständen in der Theaterwelt die Rede. So wird in einer Urkunde (S. 42 ff.) Molière, der für den leichtsinnigen *Baron* gutgesagt, in ärgerliche Verwicklungen hineingezogen; S. 160 f. werden Processacten mitgetheilt, darunter eine über Entführung der Tochter des Schauspielers Beauval. Auch anderswo wird von ähnlichen »enlèvements« berichtet (S. 160 ff.).

Lacroix' »Bibliographie Molièresque« (2. éd. 1875) muss ebenfalls in diesem Abschnitt besprochen werden; sie ist in ihrer bibliographischen Vollständigkeit und ihren kurzen, orientirenden Anmerkungen ein unentbehrliches Hülfsmittel für den Molièristen. Derselbe Gelehrte ist auch Verfasser einer »Iconographie Mol.« (1872), welche ebenfalls ein in seiner Art treffliches Werk ist. Viele Specialschriften urkundlichen und halburkundlichen Charakters bleiben späterer Erwähnung vorbehalten.

Capitel II.

Die historische und ästhetische Molière-Kritik seit Riccoboni (1736—1880).

a. Das 18. Jahrhundert.

Ein wichtiges Hülfsmittel für die heutige Molière-Kritik ist immer noch das fleissige Sammelwerk der *Frères Parfait*, welches 1746 bis 1749 unter dem Titel: Histoire du Théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent etc. erschien, nicht sowohl wegen der Vie de Molière (X, 68—110), die nur aus anderen Schriften zusammengestellt ist, als wegen der Mittheilungen über ältere Dichtungen und Dichter, die zu Molière gewisse Beziehungen haben. Wir verdanken diesen *Parfait's* z. B. den Inhalt der für die historische Grundlage von Molière's Festin wichtigen italienischen Harlekinade [1], eine Besprechung der Stücke von *Villiers* und *Dorimond*, biographische Nachrichten über den letzteren, überhaupt eine Menge biographischer und bibliographischer Nachrichten. Von einer Kritik Molière's freilich ist in dem Werke wenig zu spüren, diese ist vielmehr, wenn wir von *Voltaire's* Vie de Molière [2] absehen, erst von *L. Riccoboni* in seiner Schrift: »Examen des Comédies de Molière« (1736) begründet worden [3].

Es ist dies eine systematische, bisweilen scharfe Kritik, die zuerst die ausserfranzösischen Vorbilder des Dichters genauer berücksichtigt. Doch fehlt dem Verfasser eine genaue Kenntniss und richtige Auffassung der von Molière nachgeahmten antiken und spanischen Dichtungen. So findet er S. 49 einen Unterschied des Molière'schen Harpagon und des Plautinischen Euclio darin, dass der erstere auch noch misstrauisch gegen seine Umgebung sei, als ob das Euclio nicht wäre. Was SS. 148, 172 f., 175 f., 177 f. über *Moreto's* »Desden con el Desden« im Vergleich zu Molière's »Princesse d'Elide« gesagt wird, ist ganz einseitig und verkehrt. Die spanische Prinzessin, heisst es, sei unweiblich, als ob das Weibliche nur in modischer Coquetterie bestände. Der Charakter des *Polilla* wird getadelt, weil er dem französisirten Geschmacke der Zeit *Riccoboni's* nicht zusagen mochte, gelobt wird dagegen, dass Molière's Moron kein »boufon« sei. An sich wird zwar mit Recht hervorgehoben, dass Molière die dramatische Handlung mehr concentrirt habe, doch dabei das echt Poetische der undramatischen Abschweifungen in »Desden con el Desden« übersehen. Von Molière's »Festin de Pierre« heisst es ganz irrig S. 147: Er sei »presque tout entier dans la Comédie Espagnole«. Eine moralisirende Auffassung mancher Molière'schen Komödien kennzeichnet den unpoetischen Sinn der damaligen Zeitrichtung. So die dem *Rousseau*

[1] Histoire de l'ancien théâtre italien.
[2] Zuerst entworfen 1734.
[3] Vorhanden auf der königl. Bibliothek zu Dresden, in Berlin von mir vergebens gesucht.

vorgreifende Beurtheilung des »Avare« (S. 252 f.), die Bemerkung S. 114, Molière habe dem Laster mehr gehuldigt, als es bekämpft, oder S. 260, dass Cléante seine Respectlosigkeit sühne, indem er den Schatz zurückgebe, eine dem Geist des Molière'schen Stückes fernliegende, willkürlich hineingetragene Interpretation. Ueber die volksthümlicheren Stücke Molière's urtheilt *Riccoboni* nach der abstracten Theorie eines Schulgelehrten [1]), oder übergeht sie mit wohlwollendem Stillschweigen. Mit einem Worte, wie in *Voltaire's* kritischen Analysen, hält hier eine andersgeartete, mehr philosophisch als poetisch gebildete Zeit über Molière's Genius Gericht.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt einen gewissen Stillstand in der Molière-Forschung; an Stelle des unsicheren Umhertastens und der wechselnden Meinungen war eine friedliche Harmonie allgemeiner Molière-Verehrung in Frankreich, Deutschland, England und Italien getreten, die sich in dem ersteren Lande besonders durch die Aufnahme Molière's in die Academie »wenigstens in effigie« (1778) [2]) und die vorher (1769) von *Champfort, Gaillard, La Harpe* gehaltenen Lobreden documentirte.

Ohne nachhaltige Wirkung war diese harmonische Eintracht durch *Rousseau's* Angriff auf Molière in der »Lettre à M. d'Alembert« unterbrochen worden (1758).

Es sind moralische und politische Gesichtspunkte, die *Rousseau's* Urtheil über Molière, wie überhaupt seine Auffassung der dramatischen Dichtung bestimmen. Ein Haupteinwand *Rousseau's* gegen den Nutzen dramatischer Aufführungen ist der, dass sie weder den Guten noch den Schlechten zu bessern vermöchten. Ebenso sieht er in der dramatischen Kunst nur ein Werkzeug der gesellschaftlichen Corruption und der monarchischen Interessen. An Molière, dessen persönlichen Charakter er unbeanstandet lässt, hat er im Besondern zu tadeln, dass er im »Avare« die Pietätslosigkeit und jugendliche Leichtfertigkeit beschönige, und dass er im »Misanthrope« die uneigennützige Tugend zu Gunsten der selbstsüchtigen Weltklugheit lächerlich mache.

Diese Einwände, deren Widerlegung ich den Abschnitten über »Avare« und »Misanthrope« vorbehalte, wurden von *Rousseau*, obwohl aus einem Missverständniss der Molière'schen Dichtungen entsprungen, doch mit solcher Schärfe und Folgerichtigkeit geltend gemacht, dass die nachfolgende Molière-Kritik bis zu *Moland* hin sie nicht recht zu entkräften vermochte, und auch *Mesnard* in seiner Einleitung zum »Misanthrope« (Œuvres V, p. 373 u. ff.) sie kurz abfertigt.

Die französische Revolution, vielfach von *Rousseau* ausgehend, urtheilte doch anders, als ihr Meister, und *Camille Desmoulins* proclamirte Molière als eine Art Vorläufer der Bergpartei. *Fabre d'Eglantine* allerdings folgte in seiner Dichtung: »Le Philinte de Molière« den Andeutungen der *Rousseau*'schen Kritik, indem er den

---

[1]) So über Avare und Dandin.
[2]) So *Schweitzer's* treffende Bezeichnung a. a. O. XCVIII.

Philinte seiner poetischen Hülle entkleidete und ihn als nacktes, moralisches Scheusal darstellte.

Verschiedene Dichtungen aus jener Zeit, die sich mit Molière beschäftigen und deren Sammlung eine dringende Aufgabe der Molière-Forschung wäre, zeigen das erhöhte, wenngleich einseitig auftretende Interesse für den grossen Komödiendichter [1]).

Der damaligen Epoche gehört auch die Literaturgeschichte von *La Harpe* an, deren 5. Band Molière behandelt. Der neuerwachte, aber ganz kritiklose Enthusiasmus für den grössten Dichter Frankreichs, das Streben, hinter einer glanzvollen Rhetorik und einem schillernden Phrasenthum die Unkenntniss der positiven Thatsachen in des Dichters Leben, welches damals noch so ungenügend erforscht war, und der historischen Beziehungen seiner Dichtungen zu verbergen, tritt namentlich in dieser einst vielgefeierten Schrift hervor. Auch Deutschlands grosse Dichter und Kritiker hatten inzwischen sich über Molière geäussert. *Lessing*, der gegen die französische Dramatik so entschlossen zu Felde zog, erkannte mit dem Scharfblick des Genies gerade in Molière den Gegner der traditionellen französicshen Dichtkunst, *Goethe*, dessen Universalismus der französischen Dichtung nicht minder gerecht wurde, als der griechischen Tragödie und dem Drama *Shakespeare's*, fand doch allein in Molière volle, innere Befriedigung. *Schiller* in der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung sieht in Molière — freilich einseitig genug — einen Vertreter der naiven Dichtung und wiederholt gläubig das *Grimarest*'sche Märchen von der Magd, der Molière seine Komödien zur Prüfung vorgelegt. Ein *Kotzebue* schlachtete den Dichter aus, wo es anging, und legte durch die rohe und ungeschickte Art der Nachahmung das beste Zeugniss für des Franzosen dichterische Ueberlegenheit ab [2]). In Italien und England feierte man gleichfalls den Dichter und liess sich durch *Shadwell's* Aburtheilen und *Tiraboschi's* Kritik nicht irre machen.

Wie der Dichter bei Lebzeiten und noch in den ersten Decennien nach seinem Tode nicht hinreichend geschätzt oder durch Neid und Missgunst angefeindet wurde, wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein Bild »durch der Parteien Hass verwirrt in der Geschichte schwankte«, so war die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts die Epoche des eigentlichen Molière-Cultus, in welcher die Kritik wirkungslos verhallte. Erst mit dem 19. Jahrhundert beginnt die wirkliche Forschung und Kritik, zugleich aber die auf bestimmte ästhetische Principien sich stützende Molière-Opposition.

Die Aufzählung der Uebersetzungen und Nachahmungen der Molière'schen Dramen, sowie der Commentare zu denselben und der sie betreffenden Specialschriften bleibt dem Schlussabschnitte überlassen.

[1]) Verzeichniss bei *Lacroix* und bei *Moland*, Œuvres VII, 516. Auf deutschen Bibliotheken habe ich diese Sachen Jahre lang gesucht, aber nur theilweise gefunden.

[2]) Vgl. was ich in *Herrig's* Archiv Bd. 61 u. 62 unter der Rubrik »Miscellen« darüber bemerkt habe.

b. Das 19. Jahrhundert.

Die Molière-Kritik im 19. Jahrhundert wird durch die Schrift *Cailvaha's* (1802): »Etudes sur Molière« eröffnet, die gewissermassen da wieder einsetzt, wo *Riccoboni* aufgehört. Auch der letztere machte den Versuch, das Verhältniss der Quellen zu den Dichtungen Molière's festzustellen, ohne dabei mit erschöpfender Gründlichkeit und objectiver Sachkenntniss zu Werke zu gehen. *Cailvaha* gibt nun bei jedem Stück Molière's die Quellen an, soweit man sie damals kannte, ohne doch diese Quellen wieder als einen Ausfluss bestimmter historischer und ästhetischer Vorstellungen aufzufassen. Es ist mehr ein trockenes Schema, als eine lebensvolle Darstellung in jenem Werke zu finden. Aber mit aller Objectivität, mit Kenntniss der dramatischen und technischen Erfordernisse verfährt dabei *Cailvaha* doch. Und noch ein zweites verleiht der Schrift eine epochemachende Bedeutung. Die ursprüngliche und eigentlichste Bestimmung der Molière'schen Dichtungen, der Schaulust der Menge zu dienen und den Repertoirbedarf zu decken, war so sehr vergessen worden, dass man jene Komödien mehr als Buchdramen, denn als Objecte der scenischen Darstellung betrachtete. *Cailvaha* fasst nun vorzugsweise die letztere Seite in's Auge, er gibt Anweisungen über die Auffassung und Darstellung der Rollen, bisweilen mit umfassendem Blick, bisweilen aber auch in einer rein äusserlichen Manier, die an *Laube*'sche Dressur erinnert. Immerhin, was jene Zeit für die ästhetische und dramaturgische Molière-Kritik zu leisten vermochte, hat *Cailvaha* geleistet, und die Schwächen und Einseitigkeiten seiner Kritik sind theils durch die lückenhafte Kenntniss der Molière'schen Dichtungen in ihrer historischen Beziehung, theils durch die äusserliche, unfreie Geschmacksrichtung jener Zeit zu erklären.

Wie *Cailvaha* manches an Molière's Dichtungen tadelt, z. B. S. 73 die Schlussentwicklung in den »Fâcheux« als »précipité« und »romanesque«, so sucht er auch wieder manches mit Recht zu entschuldigen und zu rechtfertigen. Völlig unzutreffend ist wohl nur seine Bemerkung über das Ende des Tartuffe; er meint nämlich, jenes Zerhauen des dramatischen Knotens sei zu rechtfertigen, weil der Ausgang des Stückes mit dem Charakter des Helden in Beziehung stände (S. 167 f.).

Im Jahre 1773 war zuerst die umfangreiche Molière-Ausgabe von *Bret* erschienen, deren Einleitungen uns hier hauptsächlich beschäftigen, und zuletzt 1808 wieder aufgelegt worden. Sie resumiren, was die damalige Forschung über Molière und seine Dichtungen festgestellt hatte, nicht ohne gelegentlich durch Hypothesen das Lückenhafte des Materiales zu verdecken. Für die heutige Forschung ist *Bret's* Ausgabe überflüssig, damals war sie verdienstvoll und ein schönes Denkmal eines tieferen Studiums und eingehendsten Fleisses.

Für das rege Interesse, welches auch die napoleonische Epoche dem Dichter zuwandte, legen ausser jenen beiden Hauptwerken wieder

eine Anzahl dramatischer Schöpfungen, die den Dichter oder Ereignisse seines Lebens zum Gegenstande haben, Zeugniss ab (s. *Moland*, Œuvres t. VII, S. 546 u. 547). Jetzt sind jene Dichtungen noch weit seltener, als die während der Revolutionszeit entstandenen ähnlichen Charakters, und auf den grösseren deutschen Bibliotheken kaum zu finden.

Die Zeit der sog. Restauration hat verschiedene Molière-Ausgaben geliefert, sowie auch die erste kritische Molière-Biographie und eine Reihe werthvoller Specialschriften kritischen und ästhetischen Inhalts hervorgebracht. 1819 erschien zuerst die Ausgabe von *Auger*, 9 Bde. (1819—1825). Den philologisch-kritischen Theil derselben bei Seite lassend, will ich nur die Einleitung besprechen. Am werthvollsten sind in dieser eine Reihe originaler, bis dahin noch von Niemand ausgesprochener Bemerkungen. So heisst es S. XIII: »Il faut se souvenir qu'il (Molière) avait donné presque toutes ses comédies, avant que Boileau et Racine eussent publié ces ouvrages si élegans . . . La langue de Molière était celle des deux Corneilles, de Scarron, de Rotrou, de Boisrobert, de d'Ouville, de Desmarets« etc. Hiernach gehörte also Molière als Stilist der alten Schule an! Dann S. XLIX: »Molière, il faut le répéter, a épargné les vices, parce qu'il les aurait attaqués sans profit pour la morale et il a combattu les ridicules, parce qu'il le pouvait faire avec fruit pour la société.« Eine gewiss sehr treffende, auf scharfer Kritik der Molière'schen Komödie ruhende Bemerkung. Dann wird S. 56 Molière gegen den Vorwurf der Uebertreibung nicht ohne Glück vertheidigt. Die »exagération« sei ein Theatererforderniss, wie alle anderen Mittel. Sehr treffend ist gleichfalls S. 62 die Aeusserung: »Molière s'est abstenu entièrement de spécifier l'état de ses personnages«, und S. 64: »Ses expositions mettent tout d'un coup le spectateur au fait du personnage principal.« Der Rechtfertigung der oft äusserlichen »dénouements« in Molière's Komödien vermögen wir freilich weniger beizustimmen (s. S. 67, wo auch diejenige des Tartuffe gerechtfertigt wird). Bezeichnend für die kirchliche Richtung der Zeit ist, dass S. 157 f. die Freigeisterei Molière's vertuscht und der grosse Dichter zu einem kirchlich frommen Katholiken gemacht wird, als ob eine zeitweilige Beobachtung kirchlicher Ceremonien aus Klugheitsrücksichten schon eine Uebereinstimmung mit der hergebrachten kirchlichen Tradition bekundete.

Immerhin spüren wir in *Auger's* Einleitung schon den Geist einer freien, die positiven Thatsachen beherrschenden und gestaltenden Kritik.

Die Ausgabe *Taschereau's* (1823—1824) bietet nach *Moland's* Urtheil (VII, 521 A.) wenig Neues und enthält nur in den Bemerkungen über die von Molière benutzten Dichtungen mancherlei Beachtenswerthes. Die von *Aimé Martin* (1. Ausg. 1824—1826, 8 Bde.) ist eine compilatorische Zusammenstellung, die übrigens auch die Truppe Molière's eingehend berücksichtigt, und enthält eine Menge

gesuchter Hypothesen, die vielfach nachgeschrieben und weitergebildet worden sind und die spätere Molière-Kritik in unendliche Verwirrung gebracht haben. Was die üppige und schönblühende Giftpflanze unter den unscheinbaren, aber nützlichen Gartengewächsen, das ist *Aimé Martin's* öfter bearbeitete Ausgabe im Vergleich zu den übrigen Molière-Editionen jener Zeit.

1835 erschien die Ausgabe von *St.-Beuve* (2 Bde.). Die Einleitung bekundet den Scharfsinn des berühmten Kritikers, ist aber reich an willkürlichen Suppositionen. So wird S. 11 die Scene zwischen dem Armen und Don Juan im Sinne der Philanthropie einer späteren Zeit gedeutet, eine Annahme, die auch, kritiklos nachgesprochen, zu mancher Verwirrung Anlass gab. Noch unverständlicher ist die Bemerkung S. 33: A. W. Schlegel hätte dem Molière gegrollt wegen der Figur des Caritidès. Den subjectiven Charakter jener »notice« verleugnet auch die Charakteristik Molière's in den Portraits littéraires II. nicht. Es war ein bitteres Verhängniss, dass so Vieles in dem Leben Molière's noch unaufgehellt war, als man daran ging, scharfsinnige Combinationen und systematische Kritiken zu ersinnen.

Derselbe Zeitraum, in dem jene Ausgaben erschienen, hat auch die erste kritische Biographie Molière's hervorgebracht, nämlich die von *Taschereau* verfasste (1825). Für die damalige Zeit war sie epochemachend und noch jetzt ist sie ein nicht zu entbehrendes Hülfsmittel für den Molièristen. Was die Fehler und Schwächen dieser Biographie angeht, so ist zuvörderst ihre noch zu grosse Abhängigkeit von der Tradition zu beachten. Das Verhältniss der Quellen war allerdings noch gar nicht festgestellt worden; im Laufe von anderthalb Jahrhunderten hatte sich überdies eine Art Molière-Mythus gebildet, der allmälig mit den Nachrichten der älteren Biographen zu einer Masse zusammenschmolz. *Taschereau* reproducirt von diesen heterogenen Ueberlieferungen Manches, nicht ohne Zweifel und Bedenken zu verrathen, aber doch ohne eine eindringende Kritik zu üben. Der Standpunkt in der Auffassung Molière's ist ein allzu pragmatischer; statt aus den Zeitbeziehungen die Eigenthümlichkeiten seines Charakters und seiner Dichtungen zu erklären, wird öfters zu äusserlichen und nebensächlichen Motiven, zu unbeglaubigten Traditionen die Zuflucht genommen. Die vielfach panegyrische Tendenz verführt zu manchen Annahmen, welche einer schärferen Kritik nicht Stand halten. So die Behauptung, A. Béjart sei die Schwester der M. Béjart gewesen, die ideale Freundschaftsrolle, welche auch hier der de Brie zugewiesen wird u. A. Ein trockener, nüchterner Ton ist zudem dieser Schrift eigen und verhindert eine tiefere ästhetische Analyse der Stücke. In den späteren Ausgaben ist Manches verändert, die Grundlage aber dieselbe geblieben.

Auf *Taschereau* folgte noch eine grosse Anzahl Molière-Biographien, denen ein besonderer wissenschaftlicher Werth kaum zuzugestehen ist



und die sich allzu sehr auf das Gebiet der ästhetisirenden Speculation und rein panegyrischen Tendenz verirren. Da sie Nichts bieten, was für die Entwicklung der historisch-ästhetischen Molière-Kritik charakteristisch wäre, so kann ihre Aufzählung füglich unterbleiben.

Aehnliches lässt sich von den Molière-Ausgaben behaupten, die nach *Ste.-Beuve* und vor *Moland* erschienen. Hervorzuheben wäre da nur die sorgfältig gearbeitete Ausgabe von *Ph. Chasles* (1853).

In den letzten Decennien sind mehrere auf dem Gebiete der Molière-Philologie bahnbrechende Monographien erschienen; es seien genannt: *Raynaud*, Les médecins au temps de Molière (1862), *Loiseleur*, Les Points obscurs de la vie de Molière (1877), *Fournier*, Roman de Molière (1862); ferner das sprachgeschichtliche Werk: *Génin*, Lexique de la langue de Molière. Die Biographie des Dichters behandeln auf Grund einer kritischen Prüfung der Quellen das Essay von *Bazin*, Notice sur la vie et les ouvrages de Molière (1848), ursprünglich zwei in der Revue des deux Mondes erschienene Aufsätze, und eine grössere Anzahl schätzenswerther Einzelschriften, die namentlich die Wanderzeit Molière's behandeln. Endlich werde hier nochmals genannt die schon mehrfach erwähnte »Bibliographie Molièresque« von *P. Lacroix*. Die Bühnenverhältnisse bespricht in abschliessender Weise: *E. Despois*, Le Théâtre français sous Louis XIV. Auch hier übergehe ich manche Specialschrift, sowie Ausgaben von Schriften, die entweder Quellen für die Biographie Molière's sind, oder zu den Komödien des Dichters irgend welche Beziehung haben. So *Livet's* zwei Ausgaben der »Fameuse Comédienne«, *Lacroix'* Ausgabe der »Zélinde«, *Moland's* Schrift: »Molière et la Comédie italienne« etc. *Castil Blaze*, »Molière musicien« u. a. Erwähnen will ich aber noch, dass *Fournel's* umfangreiches und hochverdienstliches Sammelwerk: »Les Contemporains de Molière«, es uns möglich macht, die Beziehungen Molière's zu den Zeitgenossen zu würdigen.

Die erste der genannten Schriften (*Raynaud*) ist wichtig für das Verständniss derjenigen Molière'schen Komödien, welche die damalige Heilkunst zum Gegenstand der Satire machen. Man ist leicht versucht, die Charakteristik der Aerzte im Médecin malgré lui, Malade imaginaire, Pourceaugnac etc. für eine arg übertriebene Carricatur zu halten, indessen *Raynaud's* eingehende Untersuchungen zeigen, dass sie in den Grundzügen der Wirklichkeit entspricht. Alles, was sonst *Raynaud* über die Facultät der Aerzte, die Richtungen innerhalb derselben, ihr Ankämpfen gegen wissenschaftliche Fortschritte, ihre Abneigung gegen empirische Beobachtung, über die damalige Stellung der Apotheker und Kurpfuscher etc. sagt, ist für die richtige Beurtheilung der Molière'schen Satire unumgänglich nothwendig. Im Besonderen sind die Erörterungen über L'Amour médecin (135 ff., 410 ff.) und über den »Elomire hypocondre« (438 ff.) als ein Fortschritt in der Molière-Kritik zu bezeichnen.

Das zweite Buch ist so reich an Einzelheiten, dass ein eingehendes Referat zu weit führen würde, es sei daher nur auf die scharf-

sinnigen Bemerkungen über die »Fameuse Comédienne« S. 9, auf die Behauptung, dass der angebliche Liebhaber der A. Béjart, der Comte de Guiche, zur Zeit der Aufführung der Princesse d'Elide nicht in Polen war (?), also das über ihn in der »Fameuse Comédienne« Bemerkte möglicherweise doch richtig sei, die Erörterung über Molière's Verhältniss zu Gassendi (S. 50), seine Studien (S. 54 f., 57 f., 83 f.), die schlagende Zurückweisung der von *Soulié* (s. o.) aufgestellten Geneviève-Hypothese hingewiesen (230 f.). Vielfach aber krankt *Loiseleur's* Kritik auch an dem Gebrechen der Hypothesen. So wenn er S. 20 bemerkt, der 15. Januar 1622 sei nur Molière's Tauftag, nicht auch Geburtstag (s. darüber: *Schweitzer* a. a. O. S. 6 u. 7), S. 24, dass Béline im »Malade imaginaire« ein Abbild der Stiefmutter Molière's sei, S. 328, dass die Schilderung der Fehler der Lucile im »Dépit amoureux« auf A. Béjart gehe. Gar nicht überzeugend ist die Vertheidigung *Grimarest's* (S. 5).

Durch und durch hypothetisch ist *Fournier's* »Roman de Molière«. Wenn man bisher sich begnügte, in der »Ecole des Maris«, »Ecole des Femmes« und »Misanthrope« eine Schilderung der häuslichen Verhältnisse Molière's zu finden, so soll nach *Fournier* der Dichter auch im »Dépit amoureux«, »Tartuffe«, »Bourgeois gentilhomme«, »Don Garcie«, »Avare«, »Fourberies de Scapin« auf sein Verhältniss zu A. Béjart angespielt haben. Ganz willkürlich ist es auch, wenn S. 67 behauptet wird, die du Parce sei das Urbild von — Orante in den »Fâcheux«, oder die de Brie das der — Célimène. Am sachlichsten ist *Fournier* da, wo er über die englischen Nachahmer Molière's spricht (S. 241 ff.), oder, wo er die Annahme einer Benutzung Shakespeare's durch Molière mit triftigen Gründen zurückweist (231 u. ff., 246 ff.).

Die Kritik der Ueberlieferungen über Molière's Leben hat durch *Bazin's* eben erwähnte Schrift einen ganz erheblichen Fortschritt gemacht, namentlich ist der Unwerth der *Grimarest*'schen Biographie überzeugend festgestellt, womit ich den mikrologischen, bisweilen übertreibenden Charakter dieser Kritik nicht leugnen will. Die übrigen hier angeführten Hauptschriften werden im Laufe der Darstellung so oft erwähnt werden, dass ich hier eine nähere Charakteristik unterlassen kann.

Zwei Molière-Ausgaben, die den Anforderungen der Wissenschaft auch nach deutschen Begriffen genügen, sind die von *Moland* (7 Bde., 1863—1864) und von *Despois-Mesnard* in den Grands-Ecrivains (1873—1880, bis jetzt 5 Bde.). Der fünfte Band dieser Ausgabe ist schwächer als die übrigen. Ueber Einzelnes zu sprechen, wird sich später Gelegenheit finden.

Die Molière-Forschung schreitet in Frankreich mit nie ermüdendem Eifer fort, und alljährlich werden eine Menge Specialschriften, von freilich sehr verschiedenartigem Werthe, Ausgaben und Commentare seltener Schriften, die zu Molière's Dichtungen Beziehung haben,

Aufsätze in Zeitschriften (namentlich in dem seit April 1879 erschienenen »Moliériste«) publicirt.

Mit Frankreich hat namentlich seit dem Erscheinen von *Humbert's* bahnbrechendem Werke: »Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik« (1869) Deutschland in ebenbürtiger Weise gewetteifert [1]), hingegen haben England wie die romanischen Länder weder in quantitativer noch in qualitativer Hinsicht etwas dem Entsprechendes geleistet. Wir wollen daher im Verlaufe der Darstellung nur die epochemachenden Erscheinungen der deutschen Molière-Literatur berücksichtigen.

Mit dem Beginne des 19. Jahrhunderts taucht in Deutschland eine molièrefeindliche Kritik auf, die in dem Werke *A. W. Schlegel's:* »Ueber dramatische Kunst und Literatur« Th. II, 1809, ihren Ausgangspunkt hat. Es ist interessant, eine Parallele zwischen der Kritik *Rousseau's*, dem Hauptgegner Molière's im 18. Jahrhundert und derjenigen *Schlegel's* zu ziehen. Der Standpunkt beider Kritiken ist ein durchaus entgegengesetzter. Dem moralisirenden Sinne des abstracten Sophisten erschien die Molière'sche Komödie, wie die Komödie überhaupt als Feindin der Moral und Werkzeug der Corruption, die leichtlebige Anschauung des weltmännischen Professors dagegen wirft ihr a. a. O. S. 235 gerade ein übertriebenes, die Handlung störendes Moralisiren vor. *Rousseau* sah in Molière einen Dichter nach dem Geschmacke der vornehmen Gesellschaft, dem hocharistokratischen *Schlegel* ist Molière nur ein plebejischer Spassmacher, der die Ehre hat, den König »zum Lachen zu bringen« (S. 227). *Rousseau* war gerecht genug, den persönlichen Charakter Molière's unbeanstandet zu lassen, *Schlegel* wirft ihm Mangel an »persönlicher Würde« vor.

Rousseau's Kritik berücksichtigt in erster Linie zwei Meisterwerke Molière's, *Schlegel* beurtheilt die Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtungen hauptsächlich nach den volksthümlichen Stücken und meint, die ernsteren Komödien habe er nur aus »Ehrgeiz«, nicht aus »innerem Triebe« geschrieben.

Vor Allem sind *Rousseau's* Einwände aus der innersten Verschiedenheit seines Charakters vor demjenigen Molière's zu erklären und deshalb beruhen sie auf tiefernster Ueberzeugung, bei *Schlegel* ist von einem solchen innerlichen Gegensatze nichts zu verspüren, deswegen übt er seine Kritik an Einzelheiten und Aeusserlichkeiten. Da wird denn hervorgehoben, dass Molière's »Avare« verliebt sei, auf Zinsen leihe, ein Haus mache, Kutschpferde halte, dass die Liebesintrigue zu verwickelt sei, dass sich nicht, wie im *Plautin*'schen Stück, alles Interesse um den versteckten Schatz drehe etc. (S. 237—241). Von der Tendenz des Stückes, der Charakteristik der Personen, einer genaueren Untersuchung der Art und Weise, wie hier Molière ver-

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung »Ein Decennium der deutschen Molière-Philologie« in der Ztschr. f. nfr. Spr. u. Lit., Bd. III, S. 31 ff.

schiedenartige Bestandtheile kunstvoll zu einem Ganzen vereint, ist gar nicht oder doch nur ganz nebenher die Rede. Ueber die »Frauenschule« wird dann der alte Vorwurf, dass Molière discrete Unterredungen auf die Strasse verlege, wiederholt (S. 247). Am »Misanthrope« wird der Mangel an Handlung getadelt, ferner als Wiederspruch in der Charakterzeichnung hingestellt, dass Alceste den Philinte zu seinen Freund, die Célimène zu seiner Geliebten mache — als ob nicht ähnliche Wiedersprüche mit sich selbst gerade bei Idealisten so häufig wären — und endlich wird die Darstellung als »zweideutig« gerügt, weil »die Grenze, bis wohin Alcest Recht, und wo er Unrecht haben soll, schwer zu bestimmen sei« (S. 252). Als ob es Zweck der Komödie wäre, derartige Sittenzeugnisse in bestimmter Formulirung zu ertheilen! Endlich die »gelehrten Frauen« erscheinen dem gelahrten Kritiker — als eine Schutzrede der Beschränktheit und Unwissenheit (S. 249 u. 250). Die Aeusserungen Chrysale's über weibliche Bestimmung, diejenigen Clitandre's über den Nutzen der Gelehrsamkeit sind nach *Schlegel* S. 250 »Molière's eigene Meinungen«, in ihnen sei »eine Ader von einer gewissen Kammerdienermoral (?) zu spüren«, und sie seien aus Molière's Erziehung (?) zu erklären. Dass diese Erziehung eine akademisch-gelehrte gewesen, scheint der mit Gelehrsamkeit prunkende Kritiker ganz zu ignoriren.

In der Weise *Somaize's* und *de Visé's* beutet *Schlegel* die Plagiate Molière's aus, citirt auch die, in ihrem Wortlaut keineswegs feststehende Aeusserung Molière's über Plagiate und nimmt auf *Tiraboschi's* Autorität hin da Plagiate an, wo solche gar nicht zu erweisen sind (S. 231 u. a.). Geflissentlich und ohne genügende Motivirung wird der Ruhm der römischen Komödie im Vergleich zu Molière erhoben, nachdem sie vorher in berechnender Herabsetzung als »abgeschwächter oder verfärbter Wiederschein des attischen Lustspieles« bezeichnet worden (als ob *Schlegel* damals, 1809, gewusst hätte, was nicht einmal die philologische Forschung unserer Zeit genügend festgestellt hat), um den Namen Molière's desto mehr in den Staub zu ziehen.

Genug, es ist eine doctrinäre Kritik, die von Willkür und Unkenntniss sich keineswegs frei hält, wie sie hier die unsterblichen Schöpfungen eines vielgefeierten Dichters auf das Niveau der eigenen Geistesrichtung zu ziehen sucht.

Der späteren molièrefeindlichen Kritik Deutschlands gereicht es zum Ruhme, dass sie nicht ausschliesslich der von Schlegel gegebenen Richtung folgte, sondern, wie die von *Schack*, durch eine übertriebene Vorliebe für spanische Literatur und Abneigung gegen alles Französische, oder die von *Eichendorff* durch romantisch-christliche Gesichtspunkte geleitet wurde. *Humbert* focht in dem oben genannten Werke eine scharfe Fehde gegen diese molièrefeindliche Kritik der Romantiker, wie gegen die Einseitigkeit der Shakespeareomanen siegreich aus.

Die Molière-Literatur der letzten Zeit macht den Eindruck der Zersplitterung. Wenn wir von *Lindau's* Molière-Biographie (1872), von *Humbert's* Schrift: Englands Urtheil über Molière (1878) und den früher (1858) erschienenen Molière-Studien von *Fritsche* absehen, so ist sie in Zeitschriften, Programmen und Dissertationen zerstreut, oder beschränkt sich auf Ausgaben und Uebersetzungen der Werke Molière's (vgl. meine oben angeführte Abhandlung). Das seit 1879 erscheinende Molière-Museum sucht dieser zerstreuten Thätigkeit eine festere Concentration zu geben.

Zweiter Abschnitt.

Molière's Entwicklung zum Dichter (1622—1658).

Capitel I.

Molière's Kindheit und Jugend bis zu seinem Eintritte in das »Illustre Théâtre«.

Nirgends sind die Lücken des biographischen Materials empfindlicher, als für die eben bezeichnete Periode in Molière's Leben. Es ist eine schwere Versündigung an dem Andenken Molière's, dass *La Grange* und *Vinot* in der biographischen Einleitung zur Ausgabe von 1682 gerade über die Lehr- und Wanderjahre des Dichters so dürftig und nicht einmal stets genau sind, und doch musste wenigstens *La Grange* darüber Näheres wissen. Aber er, wie sein College, schrieben eben im Interesse buchhändlerischer Speculation und des eigenen finanziellen Erwerbes, sie ahnten die welthistorische Bedeutung des dahingerafften Dichters kaum, und hätten sie dieselbe geahnt, so würde ihr beschränkter Sinn nicht einmal die Bedeutung der Jugendentwicklung für das spätere Schaffen Molière's verstanden haben. Das Ganze, was sie über diese für den Biographen hochwichtige Zeit sagen, umfasst in dem Wiederabdrucke der Ausgabe von *Despois* etwas mehr — als eine Seite, und davon läuft dreiviertel auf allgemeine Lobesphrasen über Molière und seinen Gönner Conti hinaus, das Uebrige aber enthält noch vier mehr oder weniger erhebliche Irrthümer. Nämlich: 1) heisst es ganz fälschlich: »Il (Molière) avait été reçu dès son bas âge en survivance de cette charge (de valet de chambre tapissier du Roi)«; während Molière diese survivance erst im 15. Jahre erwarb[1]. 2) »S'il (Molière) fut fort bon humaniste, il devint encore plus grand philosophe.« (Wir wissen über Molière's philosophische Ausbildung so gut wie nichts, und können aus seinen Komödien nicht auf tiefere philosophische Bildung schliessen.) 3) »On sait, de quelle manière il a excellé, non seulement, comme acteur, par des talents

---

[1]) S. *Soulie* a. a. O. S. 288.

extraordinaires« etc. Dieses Lob ist ein wahrscheinlich unverdientes, denn wie hätte sonst später (1663) der Verfasser der »Vengeance des Marquis« seine Satire gerade gegen den »Acteur« Molière richten können, ohne sich lächerlich zu machen. 4) Es ist ungenau, dass Molière erst 1653 nach Lyon gekommen sei, denn schon 1652 war er dort.

Steht es so am grünen Holze, wie dann am dürren? *Grimarest,* statt seine Vorgänger einfach zu copiren, lässt seine eigene Phantasie oder die seines sauberen Freundes Baron leuchten [1]). Er weiss dann, dass Molière bis zum 14. Jahre im Laden seines Vaters geblieben und nur ein wenig Schreiben und Lesen gelernt habe — weil für das Amt eines »valet de chambre« nicht mehr nöthig gewesen sei, dann habe der Einfluss des Grossvaters ihn mit Vorliebe für das Schauspiel erfüllt. Auch über seine Studienzeit weiss er nur Anekdoten vorzubringen. So, dass Molière in Bezug auf *Cyrano de Bergerac* gesagt habe: Es sei ihm erlaubt, sein Gut wiederzunehmen, wo er es finde, dass *Conti* ihn zum — Secretär habe machen wollen [2]). Als Märchen wird dann erklärt, dass der junge Molière einen Geistlichen zum Schauspieler bekehrt habe. Warum liess sich denn *Grimarest* überhaupt jenes Märchen zutragen, wenn es ihm mit Recht unwahrscheinlich erschien? Die Wanderungen Molière's sind für *Grimarest,* wie für *La Grange* und *Vinot,* ein weisses, unbeschriebenes Blatt.

Hr. *v. Voltaire* schreibt über diese Periode einfach den vielgeschmähten *Grimarest* aus, indem er einzelnes sehr Allgemeine über Molière's bedeutendere Zeitgenossen hinzufügt.

Glücklicherweise haben *Soulié's* und *Fournier's* Forschungen hier Manches ergänzt, auch früher schon diejenigen *Beffara's* urkundliche Berichtigungen gegeben; und eine grössere Anzahl von Schriften und Aufsätzen haben die Wanderzeit eingehender behandelt. *Mangold* hat die Resultate der letzteren mit ungemeinem Fleisse und Scharfblick in seiner Arbeit: Molière's Wanderungen in der Provinz (Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit., Bd. II, p. 26—42 u. 166—182) verwerthet, so dass für diese Zeit die Molière-Forschung zu einem einstweiligen Abschluss gekommen ist.

Ich will nun versuchen, auf Grund der überlieferten Thatsachen einige Gesichtspunkte für die geistige Ausbildung Molière's, sein Verhältniss zur Familie, seinen Entschluss, Schauspieler zu werden, zu gewinnen. Bekanntes in aller Breite zu wiederholen, ist dabei nicht meine Absicht [3]).

Von den genealogischen Verhältnissen der väterlichen und mütter-

---

[1]) S. zur Kritik *Bazin* a. a. O. S. 13 f.

[2]) *La Grange* und *Vinot* sagen: »(Conti) l'engagea à son service tout auprès de sa personne et pour les états de Languedoc.«

[3]) Diese Détails hat *Schweitzer* (Mol.-Mus. I, 1—43, II, 133—147) gegeben; *Moland,* Œuvres I ch. V., ist nicht erschöpfend und von Phrasen keineswegs frei.

lichen Vorfahren des am 15. Januar 1622 zu Paris, Rue St. Honoré [1]), geborenen Jean Baptiste Poquelin, wie sie *Bret's*, *Beffara's*, *Chasle's*, *Soulié's*, *Fournier's*, *Thoinan's* [2]) Forschungen festgestellt haben, scheint mir nur die Thatsache wichtig, dass die Poquelins eine echte, schlichte Bürgerfamilie waren, die durch Gewerbfleiss zum Wohlstand kamen, und so den strebsamen, echt bürgerlich-demokratischen Sinn auch auf Molière vererbten, und dass ferner die Familie seiner Mutter, einer geborenen Cressé, den etwas distinguirten Kreisen angehörte, und dass dadurch der Sinn für die Eigenthümlichkeiten der vornehmen Welt gewissermassen von der Mutter her dem Dichter angeboren wurde. Nicht unwichtig ist vielleicht die Verwandtschaft der Poquelins mit einer Musikerfamilie, den Mazuels. Jean Poquelin, Molière's Grossvater in väterlicher Linie, heirathete eine Agnès Mazuel, deren Verwandte sich vom Violonspiel erhielten, und wenn man die Annahme wagen darf, dass damals, wie jetzt, Musiker und Komödianten Hand in Hand wandelten, so ist vielleicht schon durch diese Verwandtschaft der Keim des späteren Schauspieler- und Dichterthums in Molière's Seele gesenkt worden. Hierdurch würde auch die Angabe *Grimarest's*, dass der Einfluss des Grossvaters Molière zum Schauspieler gemacht, wahrscheinlich, wenngleich keineswegs erwiesen, falls nicht dieser Grossvater schon 1626 gestorben wäre.

Molière's Vater muss ein wohlhabender und angesehener Mann gewesen sein. Sein Amt als »valet de chambre« trug ihm jährlich 300 Livres Gehalt, $37^1/_2$ Livres Gratification und freie Station ein, war keineswegs ein geringgeschätztes, sondern stets, da es käuflich war, von Vielen ersehnt und vor allen Dingen war es beinahe eine Sinecure, denn die beiden Kammerdiener, welche während dreier Monate überhaupt ihr Amt führten (es waren im Ganzen acht, die sich vierteljährlich ablösten), hatten nur für die Instandhaltung des königlichen Schlafgemaches zu sorgen. Dass diese Nebenstellung auch geschäftliche Vortheile eintrug, ist nicht zu bezweifeln, denn Poquelin als Tapezier hatte am Hofe die beste Gelegenheit, sich über die neueste Form und Mode der in sein Metier einschlagenden Gegenstände zu unterrichten.

Das Geschäft des alten Poquelin scheint daher ein recht günstiges gewesen zu sein, darauf deutet einmal hin, dass derselbe die Hand einer vornehmeren und nicht unvermögenden Dame erhielt, dann, dass das Inventar und die Einrichtung des Wohnhauses den Eindruck der Wohlhabenheit macht. Ueber des Vaters Charakter können wir nach dem späteren hartherzigen und niedrig geizigen Verfahren dem zweiten Sohne gegenüber (das Nähere sehe man in *Soulié's* »Recherches«, Doc. 24 u. 25) nur sehr ungünstig urtheilen, mag auch *Fournier's* Annahme, dass er seinen Kindern einen Theil ihres mütterlichen

[1]) *Beffara* a. a. O. S. 6 u. 9.
[2]) *Thoinan*, Les Aïeuls de Molière, Paris 1879.

Erbtheiles habe entwenden wollen, willkürlich sein[1]). Materielle Interessen scheinen des Vaters Seele ganz erfüllt zu haben, und bei dem Umstande, dass er aus erster Ehe acht, aus zweiter Ehe zwei Kinder hatte, konnte er allerdings auch für die Erziehung seiner Söhne und Töchter trotz seiner Wohlhabenheit nicht allzu viel ausgeben.

Dass also von vornherein Molière, dessen Talent der Vater unmöglich ahnen konnte, für den Stand seines Vaters bestimmt war, ist wohl kaum anzuzweifeln. Es hat gewiss dem Vater grosse Ueberwindung gekostet, späterhin diesen Vorsatz zu ändern und den 14jährigen Knaben dem Collège de Clermont und damit den wissenschaftlichen Studien zuzuführen.

Dass der Vater jemals besonderen Einfluss auf den Sohn geübt hat, ist sehr unwahrscheinlich, ebenso wenig lässt sich beweisen, dass die grossen Geistesgaben und edlen Charaktereigenschaften des Dichters auf die Mutter zurückgehen. Was wir von dieser schon 1632 verstorbenen Frau wissen, ist nur, dass sie in ihrem Haushalt auf Ordnung und eine gewisse Eleganz hielt, dass sie eine Bibel und einen Plutarch besessen etc. Daraus auf einen besonderen segensreichen Einfluss zu schliessen, den die Mutter auf den Sohn ausgeübt habe, ist freilich sehr misslich.

Ebenso wenig sind wir über den Charakter der Stiefmutter Molière's, Cathérine Fleurette, unterrichtet. Wir wissen zwar, dass sie einen Theil des früheren Inventares verschleuderte oder verkommen liess, da das nach J. Poquelin's Tode (1669) aufgenommene Inventar manche Lücken zeigt, doch, wenn dies auch gegen ihren häuslichen Sinn spricht, so ist wieder ihr Charakter und dessen Einfluss auf den Stiefsohn im Uebrigen durch nichts erwiesen[2]). Da wir nun *Grimarest's* Bemerkung über den theaterliebenden Grossvater nicht ohne Weiteres für eine Thatsache ansehen dürfen[3]), so ist die geistige Entwicklung des heranwachsenden Knaben bis zu seinem 14. Jahre uns ein verschlossenes Buch. Im Collège blieb Molière bis zum Jahre 1640. Auch den Gang seiner Studien, den Einfluss, den diese, wie auch der Verkehr mit dem Philosophen Gassendi, dem Arzte und Naturforscher Bernier, den Dichtern Chapelle und Cyrano de Bergerac auf des Dichters Entwicklung geübt, können wir nur durch Vermuthungen feststellen. Dass Molière's Abneigung gegen die aristotelische Schulweisheit eine Frucht des von Gassendi empfangenen Unterrichtes in der Philosophie sei, wird durch *Grimarest's* Erzählung, Molière habe

---

[1]) *Fournier,* La Famille de Molière, S. 112, vgl. *Schweitzer* a. a. O. S. 17 u. 18.

[2]) Phantasiekritiker wollen freilich in Béline ein Abbild von Molière's Stiefmutter, und andere wieder dasselbe in der Elmire des Tartuffe finden, z. B. *Lindau.*

[3]) Dies auf den Grossvater mütterlicherseits zu beziehen, wie es z. B. *Moland* a. a. O. S. 37 thut, ist wieder willkürlich.

sich einst gegen Gassendi zu Gunsten Descarte's ausgesprochen, keineswegs hinfällig, aber wie weit der Einfluss des Philosophen auf den dreissig Jahre jüngeren Zögling sich erstreckt, wissen wir nicht[1]). Ich halte es überhaupt für unwahrscheinlich, dass Molière jemals Neigung für philosophische Studien gezeigt habe; seine Komödien beweisen doch nur, dass er das äussere Formelwerk der philosophischen Schuldoctrin beherrschte, und die spätere Opposition gegen diese, wie überhaupt gegen alle Schuldoctrin, kann ebensowohl die Folge gereifterer Welterfahrung und empirischer Beobachtung, wie der durch Gassendi's Lehren gewonnenen Eindrücke sein Ein bestimmender Einfluss Bernier's lässt sich noch weniger erweisen, denn dass Molière den Lucrez, den Lieblingsdichter Bernier's, übersetzt hat, lässt auf einen solchen noch keineswegs schliessen. Von Cyrano's Verhältniss zu Molière wissen wir, von der oben angeführten Bemerkung *Grimarest's* abgesehen, doch nur, dass letzterer den »Pendant joué« des ersteren in den »Fourberies de Scapin« benutzt hat. Intimer scheint das Verhältniss zu Chapelle gewesen zu sein, doch sind wir für die Beurtheilung desselben auch auf das angewiesen, was die »Fameuse Comédienne« und *Grimarest's* Biographie, also zwei gleich unzuverlässige Quellen, über den späteren Verkehr beider Dichter berichten. Der Prinz Conti endlich, gleichfalls ein Zögling jener Jesuitenanstalt, stand zu dem um sieben Jahre älteren und in niedrigerem Stande geborenen Molière nur in dem Verhältniss eines vornehmen Gönners und anders haben auch *La Grange* und *Vinot*, *Grimarest*, wie sein Nachschreiber *Voltaire* die Sache nicht dargestellt. Indem also der Einfluss jener Jesuitenanstalt und der oben genannten Männer auf Molière für uns nicht offen darliegt, kann ich eine Schilderung jenes Collège, wie sie *Schweitzer* a. a. O. S. 20 ff. gibt, indem er die Resultate neuerer Schriften über jesuitische Erziehung dazu verwerthet, und der Beziehungen Molière's zu Gassendi, Chapelle, Cyrano, Bernier, Conti füglich unterlassen.

Was Molière in jener Anstalt besonders getrieben, wissen wir gleichfalls nicht, am wahrscheinlichsten ist es, dass er, wie auch *La Grange* und *Vinot* ausdrücklich sagen, »die Dichter, besonders Terenz« (und Plautus) studirt hat. Von Einfluss auf seinen späteren Entschluss, Schauspieler zu werden, sind vermuthlich die im Collège de Clermont, wie in allen Jesuitenanstalten, veranstalteten dramatischen Aufführungen gewesen.

Im Jahre 1640 oder etwas früher[2]) ging Molière nach Orléans,

[1]) Das deistische Glaubensbekenntniss Sganarelle's im Don Juan ist so allgemein, dass es nicht den Einfluss eines bestimmten Systemes verräth; ebenso wenig brauchen die Worte Chrysale's in den Femmes savantes: mon corps c'est moi-même erst auf den von Gassendi empfangenen Unterricht zurückzugehen. *Loiseleur* a. a. O. S. 50.

[2]) S. Elomire hypocondre: En quarante ou quelque peu d'avant je sortis du collège. An dieser Thatsache zu zweifeln, wenn sie auch nur in einer Schmähschrift erwähnt wird, liegt kein Grund vor.

um die Rechte zu studiren, gewiss doch in der Absicht, sich als Advocat niederzulassen. Es ist viel darüber gestritten worden, ob der Dichter diese Absicht verwirklicht habe, und da die Stelle des »Elomine hypocondre«, aus der wir jene Nachricht entnehmen, die Tendenz zeigt, den bittergehassten Molière als einen Menschen hinzustellen, der alles Mögliche ohne Erfolg versucht habe, und aus purer Verzweiflung unter die Komödianten gegangen sei, so kann jenes Advocatenthum Molière's recht wohl auf absichtlicher Erfindung beruhen. Daher denn schon *Grimarest* uns mittheilt, Molière sei nach der Meinung von Zeitgenossen nie Advocat gewesen, *Loiseleur* a. a. O. S. 67 und *Moland* a. a. O. S. 40 sich dem anschliessen. Die juristischen Kenntnisse Molière's gehen aber aus den drei Komödien: »Ecole des Femmes«, »Pourceaugnac«, »Malade imaginaire« genugsam hervor [1]). An der Thatsache also, dass der Dichter zu Orléans Jura studirt hat, ist ebenso wenig zu zweifeln, wie die beispielsweise von *Loiseleur* a. a. O. S. 54 f. vermutheten theologischen Studien Molière's sich nicht überzeugend nachweisen lassen.

Die Jahre von 1640—1643 sind nun wieder ein dunkler Raum in Molière's Leben, so dunkel, dass nicht einmal die Phantasie der Kritiker aller drei Jahrhunderte etwas Erhebliches zur Ausfüllung desselben ersonnen hat. Wir wollen uns bei Vermuthungen nicht aufhalten, sondern einfach constatiren, dass Molière am 6. Januar 1643 in Paris war, dort seinem Vater eine Quittung über 630 Livres ausstellte [2]), ohne Näheres über die Verwendung dieses Geldes anzugeben, und dass er im November 1643 zu Rouen als Mitglied des Pariser »Illustre Théâtre« gastirte. Also im Jahre 1643 ist Molière bereits auf der Bühne thätig gewesen, und so wird dieses Jahr das bedeutungsvollste in des Dichters Entwicklung sein. Welche Motive ihn zu diesem plötzlichen Berufswechsel bestimmt haben, darüber lässt sich nur mehr oder weniger Sicheres vermuthen. Im »Elomire hypocondre« wird angegeben, dass der öftere Besuch der italienischen Komödie zu Paris, namentlich die Begeisterung für den Darsteller des »Scaramouche« ihn zu dem folgereichen Entschlusse bewogen habe. Neuere Darsteller nehmen an, dass der tägliche Anblick jener Markthallen, auf denen früher die »Enfants sans souci« ihre Sotien abspielten, frühzeitig den Dichter auf ähnliche Gedanken gebracht habe [3]). Wahrscheinlich ist es, dass der Entschluss schon früher in Molière's Seele gereift war und dass nur die wenig tröstlichen Aussichten des Komödiantenlebens, der vermuthliche Widerstand seines Vaters und Familienrücksichten die Ausführung des Entschlusses bis 1643 verzögerten.

Die eigentlichen Motive jenes Verzweiflungsschrittes enthüllt uns

---

[1]) *Loiseleur* a. a. O. S. 206 hebt das mit Recht hervor.
[2]) *Soulié,* Recherches S. 28.
[3]) So *Moland* a. a. O. S. 35, *Schweitzer* a. a. O. S. 3 u. 4.

wieder der »Elomire hypocondre«, und ich fürchte, dass hier der Hass des Feindes schärfer und richtiger sah, als die liebende Phantasie derjenigen, welche Molière nur aus Liebe zu der schönen Komödiantin M. Béjart die Bühne betreten lassen. Jene Schmähschrift stellt die Sache so dar, als ob Molière, nachdem er die Einsicht gewonnen, dass er zu einem vernünftigen bürgerlichen Berufe nicht tauge, sich aus reiner Verzweiflung den Mitgliedern des Illustre Théâtre in die Arme geworfen. Eine Annahme, die der Vergleich Molière's mit den grossen Dichtern anderer Nationen, z. B. mit *Shakespeare* und *Schiller* nahe legt. Das Schauspielerthum war für Molière gewiss nur Mittel und Uebergang zum Dichterthum, waren doch damals die französischen Bühnendichter oft zugleich Schauspieler, wie das Beispiel *Villiers'*, *Dorimond's* u. A. beweist. Nun lagen damals die Verhältnisse keineswegs so, dass Molière, wie *Schakespeare* und *Schiller*, nach Aufgebung seines bürgerlichen Berufes, sich in verhältnissmässig kurzer Zeit zum grossen und berühmten Dichter hätte emporschwingen können. Die Concurrenz mit dem hellleuchtenden Ruhme *Corneille's*, mit all' den kleinen Geistern, welche das Tagesrenommée weit über Verdienst emporhob, mit der italienischen Modekomödie, der lähmende Einfluss, den die niedere sociale Stellung des damaligen Schauspielerthums ausübte, zudem der nicht abzuleugnende Umstand, dass Molière's Dichtertalent kein frühreifes, sondern sich allmälig und spät entwickelndes war, das fortwährende Schwanken in ihm zwischen Tragödie und Komödie, wie zwischen Nachahmung und Originalität, liessen ihn so schnell zu einer derartigen Stellung nicht gelangen.

Die Truppe, der sich Molière anschloss, war eine der Wandertruppen dieser Zeit, die bis 1658 vergebens danach strebte, in der Hauptstadt festen Fuss zu fassen. Ueber die theatralischen Verhältnisse jener Zeit fehlt es wieder an sicheren und genauen Nachrichten. *Chapuzeau* in dem oben genannten Werke hat die Verhältnisse einer späteren Zeit, in der das Theater in Bezug auf Decoration, Scenerie und Ertragsfähigkeit sich bedeutend gehoben hatte, im Auge und sucht vielfach zu idealisiren, *Scarron's* »Roman Comique« ist keine historische Quelle. Und wenn wir von dem, was *Chapuzeau* gerade über die Wandertruppen sagt[1]), die schöne Hülle abziehen und dabei berücksichtigen, dass zwei Decennien früher die dort angedeuteten Uebelstände noch grösser sein mussten, so gewinnen wir von vornherein keine günstige Vorstellung von jenem »Illustre Théâtre«. Das Einzige nämlich, was *Chapuzeau* zu Gunsten jener in den Provinzen sich umhertreibenden Truppen sagt, ist, dass aus ihnen sich öfter Pariser Theater rekrutirten, d. h. dass jeder Provinzialschauspieler danach strebte, aus dem zigeunerhaften Wanderleben herauszukommen und eine wenn auch noch so untergeordnete Stellung an einem Pariser

[1]) 1. Ausg. S. 215.

Theater zu erlangen. Sonst weiss auch er, der lobessüchtige Schriftsteller, nicht eben etwas zu loben. Was wir nun von dem damaligen »Illustre Théâtre«, oder richtiger der theatralischen Versorgungsanstalt für die Familie Béjart und deren gute Bekannte wissen, bestätigt nur diese ungünstige Vorstellung. Mitglieder der Truppe waren Madeleine Béjart, eine 25jährige rothhaarige, liebessüchtige Kokette, die schon 1638 eine aussereheliche Tochter zur Welt gebracht, als deren Vater sie unter all' den anderen Liebhabern [1]) den vornehmsten, einen Baron de Modène bezeichnete, die auch sonst wohl ihre Reize für entsprechenden Lohn verwerthete. Ihr Repertoir war ein sehr dehnbares, sie soll zugleich Heldinnen und Soubretten gespielt haben [2]), später concentrirte sie sich auf Soubrettenrollen, die gewiss der Dirne am meisten zusagten. Dabei scheint sie das übliche Bühnenkokettiren bestens verstanden zu haben, wenigstens wird 1663 in der »Vengeance des Marquis« bemerkt, dass die damals bald Fünfzigjährige noch gern in jugendlichen Rollen auftrete. Als Molière in die Truppe eintrat, hatte sie eben sich um eine zweite Tochter »vermehrt«, deren Vater im Dunklen blieb, und die man rücksichtsvoller Weise für eine jüngere — Schwester der Madeleine ausgab. Es ist die, wahrscheinlich Ende 1642 oder Anfang 1643 geborene Armande, die spätere Gattin Molière's. In ihre Truppe, die sie mit der souveränen Machtvollkommenheit einer emancipirten Dame leitete, hatte sie — faute de mieux — ihre beiden Brüder Jacques und Louis aufgenommen, von denen der eine stotterte, der andere schielte und hinkte. Jacques war damals (1643) 21 Jahre, der andere gar erst 13 Jahre alt. Jacques hat wohl damals Rollen der verschiedensten Art gespielt, noch viel später, in Molière's »Dépit amoureux«, wurde er — horribile dictu — als Liebhaber verwandt. Louis Béjart kann damals bei seiner Jugend und seinen körperlichen Fehlern kaum ein wirksames Mitglied gewesen sein; bei der Besetzung der späteren Komödien Molière's ist er als Lückenbüsser verwandt worden. Eine gute Kraft war Duparc (seit ca. 1648 in der Truppe), dem noch später die niedrigkomischen Rollen der Dichtungen Molière's zufielen, von den Talenten des Dufresne (der 1647 oder 1648 eintrat), des Ch. Reys, welcher zugleich Komödien (wohl für den Repertoirbedarf?) producirte, und den ihnen zufallenden Rollen wissen wir nichts. Eine jüngere Schwester der Madeleine, Geneviève, damals 18—19 Jahre alt, deren grösster Ruhm darin bestand, dass man über ihre moralischen und intellectuellen Eigenschaften nichts wusste, scheint, nach einer Stelle in Molière's »Impromptu de Versailles« zu urtheilen, für Nebenrollen verwandt worden zu sein.

Das Repertoir der Truppe war bunt zusammengewürfelt, neben

---

[1]) Fam. Com. éd. *Bonnassies* S. — »qui faisait la bonne fortune de quantité de jeunes gens«. Ich denke, das spätere Verhalten der Madeleine stimmt dazu.

[2]) *Beffara* a. a. O.

Corneille figuriren darin, noch 1658, *Magnon*, *Du Ryer*, *Rotrou*. Die Scenerie und die Decorationen waren gewiss sehr einfach, die Anlage des Theatergebäudes eine ganz primitive [1]).

Es ist bei solchen Verhältnissen völlig unmöglich, dass jene Truppe den sich ihr anbietenden Molière mitleidsvoll als einen hergelaufenen Menschen aufgenommen habe, wie das der gehässige Verfasser des »Elomire hypocondre« darstellt, im Gegentheil, sie wird in ihm eine Acquisition gesehen haben, wie sie der günstigste Zufall nicht günstiger bieten konnte. Madeleine verstand es denn auch, die jugendlichen Reize Molière's und vielleicht auch das bischen Geld, das Molière (s. o.) von seinem geizigen Vater damals sich errungen hatte, für sich zu verwerthen; und bald scheint zwischen beiden sich ein intimeres Verhältniss ausgebildet zu haben. Denn es heisst wohl nicht, aus dem Gebiet der Geschichte in das des Romanes überstreifen, oder den Einflüsterungen einer gehässigen Nebenbuhlerin, welche in der »Fameuse Comédienne« die Feder führte oder Andere führen liess, übertriebenes Vertrauen schenken, wenn man eine solche Liaison zwischen Molière und jener Dame als Thatsache constatirt. Dieses Verhältniss, das noch später einen düsteren Schatten in Molière's Leben werfen sollte, als die alternde Venus Madeleine von Neuem ihn in der Gestalt ihrer Tochter Armande bezauberte, hat damals die Bande zerrissen, welche Molière an seine Familie knüpften. Es ist an sich glaublich, dass der Vater dem verhängnissvollen Entschlusse des Sohnes heftigen Widerstand entgegensetzte, und *Perrault* bezeugt ausdrücklich, dass die Verwandten Molière's (»parents«) sogar die Vermittlung eines Freundes zu diesem Zweck in Anspruch nahmen [2]). Später hat sich der Vater nie in freundlicher, liebevoller Weise des Sohnes angenommen, auch als dessen Dichterruhm und Reichthum den Jugendstreich gesühnt hatten, sondern — die in *Soulié's* »Recherches« veröffentlichten Urkunden stellten dies actenmässig fest — ihn in den Händen seiner Gläubiger gelassen, in seinem mütterlichen Erbtheil geschmälert und des Sohnes Uneigennützigkeit, soweit sie ihm materielle Vortheile brachte, ohne Widerspruch angenommen. Nur der Trauung mit A. Béjart, der »dies atra« in des Dichters Leben, wohnte der Vater bei.

Es war eine harte Vergeltung eines unüberlegten Schrittes, dass der Schauspieler Molière von seiner Familie und Verwandten sich auf immer lossagen musste, und aus der ehrenhaften, geachteten Familie der Poquelins in die sittlich sehr zweifelhafte der Béjarts eintrat.

---

[1]) Vgl. die bei *Moland* a. a. O. S. 59 abgedruckte Schilderung, welche *Perrault* von den Theatern der guten alten Zeit entwirft.

[2]) Dass Molière diesen Abgesandten zum Schauspieler bekehrt habe, mag freilich wohl Ausschmückung sein, wie *Moland* a a. O. S. 47 mit Recht bemerkt.

Capitel II.

Molière's Wanderungen in der Provinz.

Von grösster Bedeutung für die Welt- und Menschenkenntniss Molière's sind die Wanderungen, welche die Truppe der Béjart von Paris, ihrer Heimathstätte, aus in die Provinzen Frankreichs unternahm. Wenn auch die Erzählungen, welche den Plan einzelner Stücke, z. B. des späteren Pourceaugnac, aus dortigen Erlebnissen herleiten, kritisch unhaltbar sind, so kann doch nicht bezweifelt werden, dass die universale Menschenkenntniss Molière's, der Sinn für die Eigenthümlichkeiten aller Stände und Charaktere, namentlich das Verständniss für das niedere Volksleben in den Erfahrungen und Erlebnissen jener Wanderzeit ihre Wurzel hatten.

Der zwingende Grund jener Excursionen in grössere und kleinere Städte der Provinz war sicher der unzureichende Gewinn, den das Spiel in der Hauptstadt abwarf. Dabei ist aber der später ausgeführte Plan, sich dauernd in Paris zu etabliren, niemals aus dem Auge gelassen worden, darauf deutet die mehrmalige längere Anwesenheit Molière's in Paris (December 1643 bis August 1645 und 1651) hin. Seit Ende 1652 scheint allerdings der Versuch gemacht worden zu sein, in Lyon, statt in Paris, einen solchen festen Standort zu gewinnen. Die Wanderzeit Molière's lässt man gewöhnlich mit dem Jahre 1646 beginnen, doch wissen wir, dass das Th. Ill. bereits 1643 in Rouen von Paris aus gastirte und für 1646 ist ein solches Gastiren Molière's nirgends mit Sicherheit [1]) nachzuweisen, wohl aber für 1648 in Nantes. Wir dürfen daher, auch wenn wir von dem chronologisch höchst zweifelhaften Spiel Molière's in Vienne (s. darüber *Mangold* a. a. O. S. 38 u. 39) absehen, doch behaupten, dass schon vor 1646, dem herkömmlichen Anfangsjahr der Wanderungen, solche Excursionen stattfanden, dass aber längere und ausgedehntere Kunstreisen erst von 1648 an nachweisbar sind.

Völlig sicher, weil urkundlich oder durch zwingende Schlüsse begründet, ist der Aufenthalt Molière's in folgenden Orten und zu folgenden Zeitpunkten:

1643 November Rouen; December Paris.
1644 December bis 13. August 1645 in Paris.
1648 Juni zu Fontenay le Comte, vorher im April und Mai zu Nantes.
1649 Mai in Toulouse, December 1649 in Narbonne bis Februar 1650.
1650 Februar in Agen, December in Angers.

---

[1]) *Taschereau* a. a. O. 1. Ausg. S. 13, den Mém. man. de Tralage folgend, lässt Molière 1646 in Bordeaux spielen und *Raymond,* Hist. des perégr. de Mol. dans le Languedoc S. 35 ihn mit Godolin zu Toulouse zusammentreffen.

1651 April in Paris.
1652 December bis Sommer 1653 in Lyon.
1653 Sommer und Herbst zu Pézenas.
1654 Januar in Montpellier, März und November desselben Jahres in Lyon.
1655 Februar bis Ende April zu Montpellier.
1655 April bis Juli in Lyon, dann bis Ende Februar 1656 in Avignon und Pézenas.
1656 Februar und Mai zu Narbonne, Ende desselben Jahres bis April 1657 zu Béziers.
1657 Juni Dijon, vorher wahrscheinlich zu Lyon[1]).
1658 Januar und Februar in Lyon, Ende Februar bis 21. April 1658 in Grenoble, von da nach Rouen, wo er im Mai, Juni, Juli, August und September war; ob er inzwischen in Lyon war, ist fraglich[2]).

Wenn von *Mangold* a. a. O. S. 33 ein Aufenthalt Molière's zu Toulouse, Albi und Carcassonne im Sommer und Herbst 1647 angesetzt wird; so beweisen die dafür angeführten Forschungen *Rolland's*[3]) doch nur einen Aufenthalt Dufresne's in den genannten Orten. Ob aber damals schon die Truppe Dufresne's sich mit der des Illustre Théâtre vereinigt hatte, ist nicht nachweisbar, Molière wird erst am 23. April 1648 als »von der Truppe des Hrn. Dufresne« bezeichnet (s. *Moland,* Œuvres, Bd. I, 51 u. 52).

Unsicher ist es auch, ob und wann Molière sich bei seinen Gastreisen in Bordeaux aufgehalten hat. Diese Annahme stützt sich lediglich auf eine angebliche Aussage *Montesquieu's*, nach der Molière in Bordeaux eine Tragödie »Thébaide« verfasst habe (s. *Bret,* Œuvres de Molière, 1. Ausg. S. 53). Willkürliche Vermuthung ist es ferner, dass der Herzog von Epernon sich 1646 zu Bordeaux der Madeleine Béjart in ihrer Noth hülfreich angenommen habe (vgl. *Moland* a. a. O. I, 53).

Selbst wenn wir annehmen wollten, dass die Truppe jenes Herzogs von Epernon, als deren leitendes und erstes Mitglied der Schauspieler Dufresne genannt wird, sich schon vor 1648 mit der Béjart'schen Truppe vereinte, so ist auch ein Aufenthalt Dufresne's für das Jahr 1646, in dem Molière einer Nachricht zufolge (s. o.) in Bordeaux gespielt haben soll, nicht nachweisbar. Ganz unhaltbar ist die Tradition, dass Molière sich 1646 (?) in Le Mans, wo damals *Scarron*

[1]) S. die zwei bei *Mangold* a. a. O. unterm 1. und 4. Juni angeführten Documente.

[2]) Dass am 1. Mai ein Kind Duparc's in Lyon getauft wird, beweist Molière's und der Truppe Anwesenheit noch nicht. Die für das Obige in Betracht kommenden Urkunden und Zeugnisse hat *Mangold* a. a. O. S. 28—31 zusammengestellt.

[3]) Moliériste Bd. I, p. 22.

weilte und vielleicht Stoff zu seinem »Roman comique« sammelte, und 1650 zu Angoulême und Limoges aufgehalten habe. Auch der Aufenthalt Molière's zu Poitiers 1651 ist nicht nachweisbar, und die Zeit der an sich nicht zu bezweifelnden Gastspiele zu Vienne nicht völlig genau zu bestimmen [1]).

Auf den finanziellen Erfolg dieser Kunstreisen musste der Frondekrieg (1646—1653) nachtheiligen Einfluss üben. Er hielt vielleicht die Truppe der Béjarts bis 1651 [2]), wo Mazarin's Vertreibung einstweilen den Zwistigkeiten ein Ende machte, von Paris fern, und auch in der Provinz, wo die Unruhen erst 1649 ausbrachen, musste er dem Sinn für Kunstgenüsse hemmend entgegenwirken. So sehen wir denn in den Documenten der Jahre 1646—1655 nicht, dass die Truppe der Béjarts grosse materielle Erfolge zu verzeichnen hatte. Zwar erhalten die Schauspieler der Truppe des Herzogs von Epernon (24. October 1647) 500 Livres Spielhonorar (s. Moliériste 1879, S. 15 ff. u. 140 ff.), nachdem ihnen vorher 600 in Aussicht gestellt waren, doch wissen wir nicht, ob damals schon die Epernon'schen und Béjart'schen Schauspieler eine Truppe bildeten. Aus dem Jahre 1649 unter dem 10. Mai ist eine Zahlung von 75 Livres an Dufresne und seine Truppe (die seit 1648 mit der Béjart'schen vereint war) zu verzeichnen (s. *Loiseleur* a. a. O. S. 144). Ueberall stellen sich den Interessen der Truppe Hindernisse des Vorurtheiles und der Abneigung gegen die Schauspielkunst entgegen. So werden unterm 26. April 1648 die Vorstellungen zu Nantes vorläufig verboten und erst am 17. Mai desselben Jahres unter der Bedingung, dass der Ertrag einer Vorstellung dem städtischen Krankenhause zufalle, gestattet. Auch der öfter vorkommende Ueberlass der Spielerträge an fromme Anstalten deutet darauf hin, wie sehr man die Antipathie der Geistlichkeit zu überwinden und abzukaufen hatte (s. die bei *Mangold* sub 29, 30—31 angeführten Documente).

Angesichts dieser wenig günstigen Verhältnisse wird es begreiflich, dass Molière im April 1651 von seinem Vater einen Theil seines mütterlichen Erbtheiles in Anspruch nahm.

Eine Besserung der finanziellen Erfolge kann erst nach 1653 eingetreten sein, sie scheint aber, in Folge des Aufenthaltes in Lyon und der Begünstigung Conti's, der jetzt, vom Parteihader des Frondekrieges befreit, wieder an das Interesse seines einstigen Schulcameraden Molière denken konnte, eine durchschlagende gewesen zu sein. Schon am 18. Februar 1655 ist Madeleine Béjart im Stande Geld auszuleihen —, trotzdem die früher vielleicht ergiebige Quelle der Geschenke vornehmer Anbeter damals bei der 37jährigen wohl versiegt

---

[1]) *Mangold* a. a. O. S. 35, 36, 38, 39.

[2]) Sollte die urkundlich bezeugte Anwesenheit Molière's zu Paris (14. April 1651) nicht auch eine Anwesenheit der Béjart'schen Truppe voraussetzen und diese bis December 1652, wo sie in Lyon erscheint, nicht wieder in Paris gespielt haben?

war —, damals erhielt sie vom königl. Steuerrath zu Montléminart eine Obligation über 3200 Livres[1]) — und am 1. April desselben Jahres überwies ihr die Provinz Languedoc 10 625 Livres in Obligationen. Im Februar 1656 erhielt sie von letzterer Summe wirklich 6000 Livres und am 3. Mai desselben Jahres 1250 Livres baar und 3750 Livres in Wechseln[2]). Am 12. April 1657 klagt sie eine Schuldforderung von 3200 Livres ein[3]), am 16. April desselben Jahres erhält Joseph Béjart, der Bruder Madeleine's, 500 Livres für sein Wappenbuch[4]). Die näheren Umstände und Veranlassungen dieser finanziellen Erträge sind nicht genügend aufgehellt, auch an sich kaum wichtig; die Erträge selbst beweisen aber den Wohlstand, dessen sich die Familie Béjart und somit wohl auch — denn mit den Schauspielvorstellungen hängen sie doch wahrscheinlich zusammen — die ihr angehörige Truppe erfreute[5]).

Mit diesen materiellen Erfolgen ging natürlich auch eine Verbesserung der scenischen und decorativen Mittel Hand in Hand. Schon 1653 werden von dem Abbé Daniel de Cosnac, einem Freunde Conti's, die reichen Decorationen und Costüme gerühmt. Es gereicht zur Ehre der so unverhofft aus der Noth geretteten Schauspieler, dass sie sich auch anderer in ihrem Elende annahmen. Schon die Vermächtnisse, die frommen Stiftungen aus den Spielerträgen zufielen (s. o.), bekunden den wohlthätigen Sinn der Künstler, wenngleich sie auch den vermuthlichen Zweck hatten, die Antipathie der frommen Kreise zu mildern. Mit besonderer Grossmuth nahm man sich des vagabondirenden, durch eigenen Leichtsinn seiner Habseligkeiten beraubten Dichterlings d'Assoucy an, als er im Juli 1655 mit der Truppe zu Lyon zusammentraf (s. *Moland* a. a. O. I, 72 nach den Aventures de d'Assoucy). Wo man nicht selbst helfen konnte, suchte man das Mitleiden Anderer rege zu machen; so verschaffte die Béjart einer Wittwe zu Lyon ein Almosen (*Loiseleur* a. a. O. p. 215).

Leider gewahren wir neben diesen edleren Eigenschaften mancherlei Züge von Leichtsinn und Sittenlosigkeit. Die Schilderung, welche in der oben citirten Stelle d'Assoucy von der Lebensweise jener Menschen entwirft, spiegelt in jedem Worte die sorglose und unbedachtsame Leichtfertigkeit und Verschwendungssucht wieder, welche noch jetzt ein Kennzeichen solcher Wandertruppen ist. Man lebte aus der Hand in den Mund, scheute kein Mittel, um Geschenke und Protection der

---

1) *Soulié* a. a. O. 49, 254

2) *Loiseleur* a. a. O. S. 194 und *Raymond* a. a. O. S. 105.

3) *Campardon*, Nouvelles pièces S. 118.

4) *Raymond* a. a. O. S. 120.

5) Jacques Béjart, Bruder Madeleine's, hinterliess bei seinem Tode am 24. Mai 1659 bereits ein Vermögen von 24 000 écus en or (*Moland* a. a. O. I, 85.) Bei der verhältnissmässig gerechten Vertheilung der Erträge, die nach *Chapuzeau* bei den Schauspielertruppen üblich war, mussten die anderen Mitglieder ebenfalls wohl situirt sein.

Mächtigen zu erhalten; wenn man an diese selbst nicht herankam, so musste die Schönheit der Bühnenheldinnen Fürsprecher in einflussreichen Unterbeamten gewinnen. Die Reize der bereits verheiratheten Duparc fesselten den Secretär Conti's, Sarassin, und bestimmten diesen, die Protection Conti's und seiner Maitresse von einer Concurrenztruppe auf die Béjart'sche überzuleiten. Mancherlei mauvais sujets männlichen und weiblichen Geschlechtes fanden in der Truppe eine bereitwillige und freundliche Aufnahme. Schon jener d'Assoucy, der Monate lang dort herumlungerte, war eine zweifelhafte Zugabe, auch der lüderliche Chapelle fand sich wahrscheinlich 1656 zu Carcassonne bei der Truppe ein. Früher (Ende 1649 bis Anfang 1650) war eine gewisse Hortense Desjardins, eine sittenlose Abenteurerin und Dichterin, Mitglied oder, was wohl glaublicher, Freudenmädchen der Truppe [1]). Unter den Mitgliedern der Truppe fand nach den kurzen Andeutungen der hierüber gewiss wohlunterrichteten »Fameuse Comédienne« jenes sog. Zusammenwirthschaften statt, das man noch jetzt ähnlichen Truppen vorwirft. Molière selbst buhlte zugleich mit der Madeleine Béjart und der de Brie, und warf vielleicht schon frühzeitig sein Auge auf die heranblühende jüngere Béjart. Die Duparc verhielt sich zwar gegen Molière spröde, scheint aber gegen einflussreiche Personen nicht eben unempfänglich gewesen zu sein (s. o.), und liess sich da, wo sie aus Rücksicht der Selbstachtung directere Gunstbezeugungen verweigerte, wenigstens in Liebesgedichten ansingen. So von Molière selbst (s. das von *Houssaye,* Les Comédiennes de Molière, S. 65—97 mitgetheilte) und von dem 52jährigen, mit fünf Kindern gesegneten P. Corneille, der wie ein girrender und schmachtender Jüngling stets um die spröde Schöne herumkokettirte. Auch Thomas Corneille, der jüngere Bruder P. Corneille's, ergoss sich in einem Schwall der gewöhnlichsten Liebesphrasen (s. Näheres bei *Bouquet,* La Troupe de Molière et les deux Corneilles à Rouen en 1658). Die Ehe galt nur als eine lockere Fessel, die abgestreift wurde, sobald Berechnung und Sinnlichkeit dies erheischten. Alter und Stellung hinderten nicht den ungehemmten Ausbruch der Sinnlichkeit. Die ältere Béjart scheint nach der Darstellung der »Fameuse Comédienne« bis in die vierziger Jahre hinein Molière's Maitresse gewesen zu sein, und die de Brie, das Gemeinweib der Truppe, buhlte nach *Grimarest* mit Molière und Anderen noch in einem Alter, wo sie bereits zum Skelett zusammengeschrumpft war. Die ältere Béjart, als Respectsdame und halbe Directrice der Truppe, zudem aus anständigerer Familie stammend, scheint von Rücksichten auf ihr Ansehen und ihre Stellung nichts gewusst zu haben.

Macht so das Leben der Truppe seit etwa 1653 den Eindruck eines üppigen, von Wohlleben, Freude und Liebe durchsättigten, so

---

[1]) Ihre Erlebnisse der zweifelhaftesten Art möge man bei *Moland* a. a. O. S. 59 nachlesen.

fehlten doch die ernsteren Seiten nicht. Auch als die Truppe schon angesehen war, hatte man immer noch unter dem Schimpf des Komödiantenthums zu leiden. So verbieten am 6. December 1656 die Stände zu Béziers den Abgeordneten die Annahme von Freibillets und dem Schatzmeister die Auszahlung irgend einer Summe an die Schauspieler (*Raymond* a. a. O. S. 119). Zu Grénoble haben dieselben Schauspieler eine Vorstellung »vorzeitig«, d. i. vor ihrer Ankunft und wahrscheinlich ohne die Genehmigung der Behörde in persona und in allen Formen einzuholen, angekündigt, sofort tritt (am 2. Februar 1658) eine Rathssitzung zusammen.

Von besonderem Werthe musste bei diesen Hindernissen der Schutz eines einflussreichen Mannes, wie Conti, Bruder des berühmten Feldherrn gleichen Namens, werden. Nur dass man in Conti nicht etwa einen aufrichtigen Gönner oder gar Freund des einstigen Jugendgefährten sehen möge! Es ist wahr, Conti nahm Molière und seine Cameraden (1658) in seinem Schlosse La Grange de Près bei Pézenas auf, er wirkte für sie durch seine amtliche Stellung bei den Ständen von Languedoc, deren Präsident er (1654—1655 und November 1655 bis Februar 1656) war, er befiehlt u. a. der Stadt Marseillan bei Pézenas, Wagen zur Beförderung der Truppe zu stellen (*Loiseleur* a. a. O. S. 202), aber er überlässt es der Madeleine und seinem Freunde Molière, in den Besitz der ihnen von ihm selbst angewiesenen 5000 Livres zu gelangen [1]). Er spricht dem Joseph Béjart seine hohe Befriedigung über das von ihm angefertigte Wappenbuch der Stände von Languedoc aus, aber überlässt es wieder den Ständen von Béziers, ihn dafür zu belohnen. Jener Mann, in seinem Leben ohne Würde, Ehre und Grundsätze, erst Anhänger der Revolution, dann, als das Interesse es forderte, Royalist und Verräther an dem eigenen Bruder, erst Libertin, dann reuiger Sünder und Frömmling, ohne wahre Empfänglichkeit für Freundschaft und idealere Neigungen, dagegen von seiner Sinnlichkeit beherrscht, ein Spielzeug in den Händen von Maitressen und Rathgebern, er liess sich zwar sein Wohnzimmer durch »die Komödie derangiren«, aber überlegte es wohl, ob er Molière's wegen eine Maitresse verletzen (s. o.) oder gar Geldopfer bringen sollte.

Wie weit alle diese Verhältnisse auf die Entwicklung Molière's als Mensch und Dichter einwirkten, ist unschwer zu vermuthen. Einmal gaben sie ihm jene ernste, still überlegende und schweigend beobachtende Lebensart, die nothwendige Folge einer geringen äusseren Stellung bei hohem inneren Bewusstsein, welche später der Spott seines Gegners *de Visé* in der »Zélinde« war, dann heilten sie ihn von allen Illusionen, die das Erbtheil des Künstlers sind, und schärften seinen Blick für das Reale im Leben. Sie lehrten ihn alle Stände in ihrer unverschleierten Wirklichkeit erkennen, und erfüllten ihn bei

[1]) Die noch nicht völlig aufgeklärte Sache wird ausführlich von *Mangold* a. a. O. S. 167—169 erörtert.

den ungünstigen Eindrücken, die er gerade von den höheren Ständen und vielleicht auch von der frommen Kaste empfangen musste, mit einer Abneigung gegen alles Schein-, Titel- und Rangwesen. Zugleich aber wurde durch die Zerfahrenheit und sittliche Lockerung jener Lebensweise auch der Keim zu den laxen sittlichen Grundsätzen gelegt, die wir in seinen Dichtungen [1]) und öfter noch in seinem Leben antreffen. Die Abhängigkeit von den Vornehmen zeigte ihm die Nothwendigkeit einer äusserlichen Unterwerfung unter Vorurtheile und Traditionen, von denen er sich innerlich frei gemacht hatte. Das enge Zusammenleben und Zusammenhalten mit Menschen, die ein gleicher Beruf zu gleicher Demüthigung und Erniedrigung verurtheilte, weckte in ihm die Empfänglichkeit für Aufopferung, Selbstentsagung, Freundschaft und Liebe, die er im ganzen Leben, ja noch im Augenblick des Dahinscheidens bethätigte.

Wir sind leider über die Regieverhältnisse und die inneren Zustände der Béjart'schen Truppe schlecht unterrichtet. Das Repertoir erhielt einen Zusatz durch die zwölf von Molière verfassten Farcen (s. u.) und später durch den »Dépit amoureux« und den »Etourdi«. Ein besonderes Zug- und Schaustück war das »Ballet des Incompatibles«, das 1655 vor dem Prinzen Conti und seiner Gemahlin zu Montpellier aufgeführt wurde. Anwesend waren damals die dem Prinzen näherstehenden Edelleute und die vornehmsten Repräsentanten der Stände von Languedoc. Molière's Antheil daran ist nicht festgestellt worden, er selbst trat im zweiten Theile des Ballets auf. Tanz und Gesang wechselten darin ab; in den Textbüchern, die unter die Zuschauer vertheilt wurden und diese über den Sinn des stummen Geberdenspieles und der rhythmischen Bewegungen unterrichteten, waren einzelne »Verse« eingestreut, welche Complimente für die Mitspielenden enthielten. Der für Molière bestimmte Vers lautete:

> Je fait d'aussi beaux vers que ceux que je récite
> Et souvent leur style m'excite
> A donner à ma muse un glorieux emploi.
> Mon esprit de mes pas ne suit pas la cadence,
> Loin d'être incompatible avec cette éloquence,
> Tout ce qui n'en a pas l'est toujours avec moi.

Neben jenen Farcen, Balleten, Komödien wurde auch die Tragödie cultivirt. Molière selbst soll ja eine Tragödie »Thébaide«, die den Stoff der *Racine*'schen »Frères ennemis« behandelte (bei denen Molière nach *Grimarest's* Mittheilung das Amt eines Geburtshelfers übernommen hätte) gedichtet haben, und ist damals und später als tragischer Schauspieler aufgetreten, was dem Verfasser des »Impromptu de l'hostel de Condé« willkommenen Anlass zu wohlfeilen Witzeleien gab. Dass nun in jener Truppe nicht Alles friedlich verlaufen, dass die Zänkereien bei der Rollenbesetzung, Neid über theatralische Er-

---

[1]) In den beiden Farcen (s. u.), im Etourdi, später noch in George Dandin.

folge, Zwistigkeiten in Folge der Concurrenz bei den Damen der Truppe, Hader mit den rivalisirenden Truppen, alle jene Schattenseiten des Künstlerlebens, die auch der schönfärbende *Chapuzeau* nicht ganz zu vertuschen vermag, nicht ausbleiben konnten, ist an sich selbstverständlich. Namentlich die drei Grazien der Truppe, Madeleine, die Duparc und die später auftauchende A. Béjart machten dem Dichter, als er zum Leiter der Truppe sich emporschwang, manche Schwierigkeiten. *Chapelle* in seinem Brief vom Jahre 1659 (?) deutet dies an [1]).

Ueber Molière's Stellung zu seinen Collegen und Colleginnen sind wir, abgesehen von den in der »Fameuse Comédienne« erwähnten Liebeleien, nur ungenau unterrichtet. Bei den äusseren Hindernissen, die er nach dem Berichte der *du Croisy* zu überwinden hatte [2]), bei seiner Jugend, seinem stillen, zurückhaltenden Wesen konnte von einer dominirenden Stellung anfänglich keine Rede sein. Daher wird er denn am 23. April 1648 in einer Urkunde (s. o.) einfach als »von der Truppe des Hrn. Dufresne« bezeichnet. Dadurch, dass er geschickt die bekannten komischen Darsteller seiner Zeit nachzuahmen und auch äusserlich zu copiren verstand, worüber wieder *de Visé* in der »Zélinde« spottet, gelangte er nach und nach zu einem schauspielerischen Renommé, und bereits am 18. December 1650 wird seiner besondere Erwähnung als »königlicher Schauspieler« gethan [3]). Erst die Dichtung des Etourdi scheint ihm eine vorherrschende Stellung in der Truppe gegeben zu haben. So quittirt er — doch im Namen und Auftrag der Truppe — 4. Februar 1656 dem Schatzmeister der Stände von Languedoc den Empfang von 6000 Livres [4]) und am 3. Mai desselben Jahres regelt er die Geld- und Wechselangelegenheit mit Dufort und Cassaignes (s. o.). Die leitende Person der Truppe, namentlich die legitime Vertreterin in Geldangelegenheit, scheint immer noch Madeleine Béjart gewesen zu sein, sie klagt im Februar 1657 noch eine Geldsumme ein (s. o.), bei deren Forderung doch wohl auch die Truppe betheiligt war. Die Stellung eines eigentlichen Theaterdirectors und Oberregisseurs (denn es ist ein blosser Wortstreit, wenn man mit *Chapuzeau* jene Stellung ganz aus dem angeblich republikanischen Verbande der damaligen Theatertruppen eliminirt; in Regieverhältnissen und auch, wo es sich um juristische Vertretung der Truppe handelte, konnte sie nicht fehlen), scheint ihm erst nach der Rückkehr von der Wanderzeit zugefallen zu sein, und zweifellos ist sie zu der Zeit, wo das »Impromptu de Versailles« (1663) gedichtet wurde [5]).

---

[1]) S. Œuvres de *Ch.* et de *Bachaumont* 184 ff.

[2]) Die Stelle wird bei *Moland* I, 125 angegeben. Vgl. Impromptu sc. I, Elomire hypocondre carikirt auch das Verhältniss Molière's zur Truppe.

[3]) Im Mercure de France Mai 1640 s. o. Stelle angeführt von *Moland* a. a. O. S. 81.

[4]) Moliériste 1879, S. 21.

[5]) *Loiseleur* a. a. O. S 194.

Die Zahl der Mitglieder vermehrte sich durch die Vereinigung der Béjart'schen Truppe mit der Dufresne's (1647 oder 1648, s. o.) und der zu Lyon spielenden Truppe Mitalla's (1652 oder 1653). Mit Dufresne, von dessen schauspielerischer Bedeutung wir nichts wissen, trat René Berthelot (Duparc), der später noch in Molière's Komödien als zweiter Komiker fungirte, wie auch Reveillon ein. Nicht so ganz ohne Concessionen scheint man Dufresne und seine Cameraden gewonnen zu haben. Es fällt auf, dass Dufresne noch später gewissermassen als officieller Vertreter der vereinten Truppe erscheint. So, wenn er unterm 9. Juni 1648 die Miethe eines Ballspielsaales (doch gewiss zu Zwecken theatralischer Aufführung) regelt, wenn bei der Auszahlung von 75 Livres für eine Vorstellung zu Toulouse nur von ihm und seiner Truppe, nicht von den Béjarts die Rede ist (10. Mai 1649, *Loiseleur* a. a. O. S. 144), wenn am 13. Februar 1650 die Errichtung eines Theaters für Dufresne (d. h. für die combinirte Dufresne-Béjart'sche Truppe) befohlen wird (s. *Mangold* a. a. O. S. 29). Später haben ihn vielleicht seine eigene schauspielerische Untüchtigkeit (denn das Schweigen über einen Schauspieler ist wohl eine indirecte Kritik desselben) und die Superiorität Molière's in den Schatten gestellt, so dass er 1659 ganz ausschied.

Wichtiger als die Vereinigung mit der Dufresne'schen Truppe ist die Combination der Mitalla-Gorla'schen und der Béjart'schen Truppe. Durch sie trat Molière in Beziehung mit der Duparc (Tochter des Gorla und seit Februar 1653 Frau des René Berthelot) und mit der de Brie. Beider Damen Charakterbild schwankt verwirrt in der Geschichte der Molière-Kritik und namentlich an der ersteren ist fast Alles zweifelhaft, selbst Vorname und Alter. Marquise Therèse de Gorla wird sie in vier Documenten über ihre Heirath genannt. Das würde entschieden dafür sprechen, dass Marquise ihr Vorname war, wenn nicht eben jene Documente einer Zeit angehörten, die in officiellen Aufzeichnungen äusserst nachlässig war. Ebenso wie das Alter zuweilen in officiellen Documenten falsch angegeben wird — ich erinnere nur daran, dass A. Béjart nach dem »acte de decès« bei ihrem Tode am 30. November 1700 erst 55 Jahre gewesen sein soll, während sie doch Ende 1642 oder Anfang 1643 geboren sein muss [1] —, so kann wohl auch ein Vorname in einem Document falsch angegeben und in drei anderen nachgeschrieben werden. Nun deutet Manches darauf hin, dass »Marquise« nur ein Beiname war, welcher der Dame ihres Hochmuthes wegen gegeben wurde, wie das auch bis in die neueste Zeit von der Molière-Kritik acceptirt worden ist. Schon dass *Corneille* in einem Gedicht, worin er die Duparc auf das Gefährliche aufmerksam macht, einen einflussreichen Dichter seines Alters wegen zurückzuweisen [2]) und sie an die Vergänglichkeit ihrer

---

[1]) S. *Moland* a. a. O. VII, 451, A. 1 u. 2.
[2]) Ebds. I, 20.

bereits alternden Schönheit erinnert, sie als »marquise« und gar »belle marquise« anredet, wäre, von dem Vornamen der Dame verstanden, doch etwas mehr als Ungeschliffenheit. Eine Dame, von der man einen Korb empfangen und die man deshalb mit Revanche nicht eben der feinsten Art bedroht, stets mit ihrem Vornamen anzureden und diesen Vornamen halb ironisch mit dem Beiworte »schön« zu combiniren, das geht doch über das Mass hinaus, welches selbst in Schauspielerkreisen üblich ist! Und zweitens, was noch beweisender, Valentin Conrart, Secretär der Akademie, der als Pariser Kind doch wohl den Namen und Vornamen einer Dame wusste, die zehn Jahre lang unter seinen Augen in hervorragenden Rollen thätig gewesen, bemerkt zu einem anderen an die Dame gerichteten Gedicht *Corneille's;* »Iris, c'est une jeune comédienne, fort belle, nommée la Duparc, autrement la Marquise«. Das la deutet an sich schon darauf hin, dass Marquise ein Beiname ist, und die Zusammenstellung des Schauspielernamens la Duparc mit la Marquise lässt sich nur mit dieser Annahme vereinen. Noch klarer wird sie, wenn die Ueberschrift des Gedichtes wirklich hiess: »Sur le départ de Mme. la Marquise de B. A. T.« (s. *Bouquet* a. a. O.) und nicht: »Sur le départ d'Iris«.

Auch das Alter der Dame steht nur annähernd fest. Nach der Angabe in *Jal's* Dictionnaire wäre sie im Alter von 25 (soll heissen 35) Jahren gestorben (11. December 1668). Das stimmte recht gut zu der Zeit ihrer Verheirathung (Februar 1653), doch steht auch dieser Angabe Manches entgegen. So vor Allem jenes erste von *Corneille* 1658 an die Duparc gerichtete Gedicht. Ich meine wenigstens, man kann einer schönen Dame, die 25 Jahre oder kaum das ist, nicht im Ernste schreiben:

Chez cette race nouvelle, où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle, qu'autant que je l'aurais dit.

Mochte der Einfluss *Corneille's* bei jener »race nouvelle«, unter der doch entweder die vornehmen Anbeter der Duparc, oder etwa Journalisten und Theaterkritiker vom Schlage eines *de Visé*, *Loret* u. A. zu verstehen sind, noch so gross sein, unmöglich konnte er ausreichen, um eine in der Blüthe der Schönheit und Jugend stehende Dame für unschön gelten zu lassen. Wohl aber liesse sich diese Drohung begreifen, wenn die Duparc in jenem für Schauspielerinnen besonders gefährlichen Alter der Dreissiger oder Ende Zwanziger gestanden hätte, in dem die Schminke und andere Schönheitsmittelchen zerstört haben, was sie conserviren sollten. Auch wird Niemand eine 25jährige, gefeierte Schönheit an die Vergänglichkeit ihrer Reize erinnern dürfen, ohne gründlichst ausgelacht zu werden.

Eine zweite Stelle, die gegen die Annahme des Geburtsjahres 1633 spricht, findet sich in der »Vengeance des Marquis«. Dort wird die Duparc geradezu als »altes Weib« verspottet. Da die »Vengeance des Marquis« 1663 erschien und ihr Verfasser eine

30jährige, noch vor wenigen Jahren vielumworbene Schönheit kaum mit diesem Ausdruck bezeichen konnte, ohne seine Satire gegen sich selbst zu richten, so lässt auch diese Stelle auf ein höheres Alter schliessen.

Man hat die Duparc zu einer Maitresse Molière's machen wollen, doch wissen davon weder die Zeitgenossen noch *Grimarest* etwas, und das oben angeführte Zeugniss der »Fameuse Comédienne« widerspricht dem geradezu. Hingegen war die de Brie (geb. 1620?) eine Dame, die nach dem Berichte *Grimarest's* eine ziemlich gewöhnliche Dirne war und auch in der schönfärbenden Darstellung der »Fameuse Comédienne« als nicht viel Besseres erscheint, eine Geliebte Molière's. Sie spielte vorzugsweise naive Rollen, doch wissen wir über ihr schauspielerisches Talent, wie über ihre sonstige Begabung nichts Sicheres. Der Mythus einer späteren Zeit lässt sie in dem Lichte eines sanften, tröstenden Engels und einer selbstlosen Freundin Molière's erscheinen [1]). Armande Béjart, die spätere Gattin Molière's, trat in dieser Periode noch nicht öffentlich auf; dass sie schon 1651 in *Corneille's* »Andromède« eine Kinderrolle gespielt habe, ist eine willkürliche Conjectur *Loiseleur's* (a. a. O. S. 157).

De Brie, Gemahl jener Geliebten Molière's, der damals auch in die Béjart'sche Truppe eintrat, war als Schauspieler ohne Bedeutung und wurde nur der Frau wegen mit in den Kauf genommen, wie denn nach *Chapuzeau's* Zeugniss (a. a. O. S. 148) solche zwangsweise Engagements schon damals vorkamen.

Capitel III.

Molière's Erstlingswerke.

So ist das historische Bild der Wanderzeit beschaffen, wie es die verbürgten und zugleich charakteristischen Thatsachen uns geben [2]); die mancherlei Anekdoten und Mythen, durch welche man später die Lücken der Molière-Tradition ausfüllen wollte und deren Schauplatz besonders die Gegend von Pézenas ist, bleiben einem späteren Abschnitte über den »Molière-Mythus« besser überlassen.

Diese Zeit enthält aber auch die ersten Anfänge der unfreien Bühnenbearbeitungen Molière's bis zu dem theilweise selbständigen »Dépit amoureux«. Wir haben daher die Entwicklung des Dichters Molière und den Charakter der Dichtungen eingehender zu betrachten.

Der erste Versuch, in dem Molière sein Dichtertalent zeigte, ist jene Uebersetzung oder richtiger freie Nachdichtung des didaktischen Gedichtes »de natura deorum« des Lucrez, von welcher nur wenige

---

1) S. meine Abhandlung Molière und die de Brie. Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit. Bd. II, S. 1—7.

2) Ein halbmythisches Bild dieser Periode zeichnet *B. Pifteau*, Molière en province, Paris 1880 chez Willem.

Verse in den »Misanthrope« übergegangen, alle übrigen aber verloren sind. Wenn wir dann jener Andeutung *Montesquieu's* (s. o.) Glauben schenken, so ist Molière von einer epischen Dichtung oder Nachdichtung zu einem Versuch in der Tragödie übergegangen, er hat eine »Thébaide« verfasst. Vor *Montesquieu* weiss Niemand von der Existenz eines solchen Werkes, und die Nachricht *Grimarest's*, dass Molière bei der Dichtung von *Racine's* »Frères ennemis« hülfreiche Hand geleistet habe, beweist für die Existenz desselben ebenso wenig etwas, wie sie gegen dieselbe spricht. Möglich, ja wahrscheinlich ist es aber, dass Molière in einer Zeit, die der Tragödie günstiger war als der Komödie, auch einen Versuch in der Tragödiendichtung gemacht habe, zumal die späteren Hauptwerke seiner Dichtung eine unverkennbare Neigung zeigen, aus dem Ton der Komödie in den der Tragödie einzulenken. Wir müssen aber die Existenz einer so einseitig und so spät beglaubigten Tragödie als eine offene Frage ansehen.

Dagegen kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Molière eine Anzahl Farcen, zum Theil nach italienischem Vorbild, gedichtet oder, präciser gesprochen, entworfen hat, und dass diese Erstlingsarbeiten, wenngleich wir nur von ihrer späteren Aufführung in den Jahren 1659—1664 aus *La Grange's* Register wissen [1]), doch einer weit früheren Zeit angehören.

Die Titel derselben sind: »Le Docteur amoureux«, »Les trois Docteurs rivaux«, »Gros René écolier«, »Le Docteur pédant«, »Gorgibus dans le sac«, »Le Fagoteux«, »La Casaque«, »Le Médecin volant«, »La Jalousie du Barbouillé«. Die Existenz dieser Stücke und Molière's Autorschaft sind bezeugt. Ausserdem erwähnt *Grimarest* noch einen »Maître d'Ecole«. Ob derselbe mit dem »Gros René écolier« identisch ist, wie *Despois* (Œuvres I, 7) annimmt, lässt sich natürlich nicht feststellen, da wir beide Stücke nicht besitzen. Früher wurde auf die Autorität der *Frères Parfait* hin Molière noch eine Farce: »Le Grand benêt de Fils aussi sot, que son père« zugeschrieben [2]), doch belehrt uns das Régistre des *La Grange* (a. a. O. S. 61), dass dieses Stück von *Brécourt* verfasst worden und erst später als die oben erwähnten Farcen entstanden ist, denn am 17. Februar 1664 hat es noch als »pièce nouvelle« gegolten. Auch war es ein umfangreicheres Stück, da es am 1., 3. und 5. Februar desselben Jahres die ganze Vorstellungszeit ausfüllte. Damit wäre nun freilich nicht ausgeschlossen, dass weit früher Molière selbst eine gleich oder ähnlich betitelte Farce entworfen habe, und so gäbe es, den von *Grimarest* citirten »Maître d'Ecole« und das gleichfalls zweifelhafte »La Jalousie de Gros René« eingerechnet, zwölf von Molière componirte Farcen, von denen aber nur neun sicher beglaubigt sind.

---

[1]) S. a. a. O. S. 3, 21, 31, 29, 53, 66, 37, 65, 28, 43, 53, 67, 25, 27, 33, 37, 42, 43, 54, 66.

[2]) Noch von *Moland* a. a. O. I, 81.

Der italienische Ursprung dieser Farcen ist nicht einmal bei dem »Médecin volant« mit voller Sicherheit nachzuweisen[1]), doch deutet Form, Inhalt, Moral und Personenverzeichniss der noch erhaltenen auf unleugbare Verwandtschaft mit den italienischen Canevas hin. Die letzteren sind bekanntlich nur kurze, handschriftlich aufgezeichnete Skizzen, welche die Schauspieler durch improvisirte Einlagen beliebig erweiterten, also in gewisser Hinsicht unseren Localpossen verwandt. Eine solche Sammlung italienischer Canevas, von dem Schauspieler *Domenicho* niedergeschrieben, findet sich in gekürzter französischer Uebersetzung noch jetzt in der Pariser Bibliothèque nationale[2]).

In einzelnen der verlorenen Farcen Molière's (erhalten sind uns von den neun oder zwölf nur zwei: le Médecin volant, la Jalousie de Barbouillé) kann man die ersten Entwürfe von Scenen späterer Komödien entdecken. So enthielt »Gorgibus dans le sac« wohl den Entwurf einer berühmten Scene in den »Fourberies de Scapin« (A. III, Sc. 2), der »Fagoteux« ist vielleicht im »Médecin malgré lui« benutzt worden.

Die beiden uns erhaltenen Farcen sind zuerst 1819 von *Viollet le Duc* herausgegeben worden, nachdem schon 1731 *J. B. Rousseau* ihrer Erwähnung gethan hatte und sie auch handschriftlich besass. Ein italienisches Vorbild ist bei beiden nicht nachweisbar, doch wissen wir, dass der Inhalt der ersteren sich in einer Novelle des *Boccaccio* findet, dass schon früher der Name Barbouillé in den von den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne aufgeführten Farcen vorkam; dass ferner *Boursault* im November 1661 ebendaselbst einen »Médecin volant« aufführen liess, der mit dem Molière'schen unverkennbare Verwandtschaft zeigt, und der aus dem Italienischen getreu übersetzt war, und dass in der oben erwähnten Sammlung von italienischen Canevas sich auch ein Entwurf vorfindet, der in den Grundzügen zu Molière's »Médecin volant« stimmt[3]). Dieser letztere kann aber von Molière nicht benutzt worden sein, denn sein Verfasser *Domenicho* kam erst 1660 als Schauspieler nach Paris.

Diese beiden Farcen zeigen eine geringe dramatische Routine und vor Allem eine höchst leichtfertige, über Recht und Sitte hinwegstürmende Moral. Die erstere enthält in anderer Form die Schlussscenen des späteren George Dandin (III, 6—13). Die ungetreue Ehegattin heisst hier wie dort Angélique, der Liebhaber Valère und der düpirte Ehegatte Barbouillé. Das eigentlich Komische in der Farce ist aber der Versöhnungsversuch, den ein pedantischer Gelehrter zwischen den Gatten zu machen sucht, und der ihm körperliche Misshandlung einträgt. Hier liegt also der Keim einer Scene des »Médecin

---

[1]) *Despois'* Ausführung a. a. O. I, S. 47—50.

[2]) Ebds. 48, 49.

[3]) S. hierüber die Einleitungen in *Despois'* Ausgabe I, 10—14, 17—19, 47—50.

malgré lui« (I, 2). Jener Gelehrte, dessen Hauptmetier die Philosophie ist, wird natürlich in gräulichster Weise carrikirt. Er beweist z. B., dass er aus bestimmten philosophischen Gründen nicht auf dem Erdboden läge, während er dort hin- und hergezerrt wird. Seine schönen Etymologien (sc. bonnet von bonum), sein erschreckendes Latein, seine obscönen Witze machen ihn vollends zu einer mehr lächerlichen, als komischen Carricatur [1]).

In der zweiten Farce tritt ein hanswurstartiger Bedienter Sganarelle als Arzt verkleidet auf, wirft mit gelehrten Brocken um sich, ohne doch eigentlich komisch zu sein. Eine etwas noblere Figur ist der »advocat«, der gelegentlich auch medicinisches Wissen auskramt, aber doch für die Handlung des Stückes bedeutungslos ist. Eine Liebe wider den Willen der Eltern, ein beliebtes dramatisches Motiv der späteren Stücke, findet sich auch hier. Man kann in dem »Médecin volant« die Keime des späteren Sganarelle (der Name des Vaters der Liebhaberin, Gorgibus, ist in beiden Stücken gleich, die Tochter soll auch hier in eine Familie Villebrequin eintreten, nur ist Villebrequin der Name des aufgezwungenen Bräutigams, nicht des Schwiegervaters), des »Malade imaginaire« (die Verkleidung Sganarelle's dient den Zwecken des liebenden Paares genau so, wie die der Toinette), und selbst des »Médecin malgré lui« und »L'Amour médecin« wiederfinden.

Wir würden durch diese beiden Stücke zu einem höchst ungünstigen Urtheil über die dramatische Begabung Molière's und ihre Entwicklungsfähigkeit, sowie über die sittliche Qualität desselben bestimmt werden, wenn wir nicht wüssten, einmal dass diese Entwürfe nur flüchtig und ohne Rücksicht auf die dramatische Form aufgezeichnet wurden, weil die Darsteller beliebig ändern und erweitern konnten, und andererseits, dass der jugendliche Anfänger auch in Bezug auf die sittlichen Anschauungen dem italienischen Vorbilde zu folgen hatte. Gleichwohl wird doch ein Zusammenhang zwischen dem leichtfertigen und oft rohen Wanderleben und jenem sittlichen Indifferentismus, jener Rohheit der Formen [2]), wie sie hier uns entgegentreten, nicht abzuleugnen sein. Ferner war die leidige Nothwendigkeit, ein Publicum zu belustigen, dem Moral, Anstand und Recht zum grossen Theil gleichgültig waren, allzu verlockend, um nicht alle idealen Interessen und sittlichen Begriffe dem wohlfeilen Witze und dem leichtfertigen Gelächter preiszugeben.

Sieht man allerdings schärfer in diese Anfangswerke hinein, so wird man in geringerer Potenz doch die späteren Eigenthümlichkeiten des grossen Komödiendichters herausfinden. So zeigt schon die fünf-

---

[1]) *Klug*, Programm der Strausberger Realschule 1877, S. 6 weist auf die Aehnlichkeit dieser Figur mit dem Philosophen im »Bourgeois gentilhomme« und Pancrace in »Mariage forcé« hin.

[2]) S. namentlich »Jalousie du Barbouillé« Sc. 6 und »Médecin volant« Sc. 3 u. 4.

zehnte Scene des »Médecin volant«, in welcher Sganarelle den Bellachini unserer Zeit anticipirend zugleich sich und seinen Bruder spielt, einen Sinn für packende Komik. Der gesunde Menschenverstand des Dichters, der ihn für alles Reale im Leben empfänglich macht und von aller theoretischen Einseitigkeit, aller abstracten Doctrin sich abwenden lässt, feiert schon hier in der Person des schlauen, den alten Gorgibus düpirenden und dabei doch einem guten Zweck dienenden Sganarelle seine Triumphe. Die ersten Anfänge des Kampfes gegen die Schulweisheit der Aerzte und Philosophen sind schon hier zu finden. Auch ein Verständniss für die Rechte des menschlichen Herzens, eine innerliche Abneigung gegen den Zwang der Familiendespoten geht neben dem sittlichen Indifferentismus einher. Der spätere Vorzug der Werke Molière's, dass verwandte Charaktere doch in ihren Nuancen unterschieden sind, zeigt sich schon im »Médecin volant«. Gros René ist ein ebenso gesunder, natürlich schlauer und derber Charakter wie Sganarelle, dabei aber von sittlicher Zuverlässigkeit, die ihn nicht wie jenen zum Betrüger und Intriguanten werden lässt. Der plötzliche Abschluss des »Médecin volant«, welcher schon eintritt, ehe der Zuschauer seiner recht gewahr wird, ist zwar durch die ganze Form der Farce bedingt, aber doch auch ein Mittel des dramatischen Effectes, das Molière selbst in reiferen Werken nicht verschmähte. Am wenigsten scharf sind im »Médecin volant« die Charaktere der Liebenden gezeichnet, ein Mangel, der noch später in den halb possenhaften Komödien Molière's hervortritt. Hingegen zeigt wieder die »Jalousie du Barbouillé«, wie scharf und richtig der jugendliche Dichter schon kokette und intriguante Frauen zu zeichnen wusste.

Ein gewisser Fortschritt der Exposition und Charakteristik ist im »Médecin volant« gegenüber der (wahrscheinlich früheren) »Jalousie du Barbouillé« nicht zu verkennen. Die Charakterzeichnung ist hier viel mehr entwickelt als dort, die Scenen reihen sich mit grösserer Einheit und Nothwendigkeit an einander, das Komische ist nicht in solchem Grade verzerrt und übertrieben, wie in der Figur des »docteur« der ersteren Farce. Eine dramatisch zwecklose Person findet sich zwar auch hier, in dem »advocat«, doch bietet ein gewisser Contrast zwischen diesem wirklich gelehrten und nobel denkenden Mann und dem grundsatzlosen Intriguanten und leeren Schwindler Sganarelle auch eine relative Berechtigung für die Einführung dieser Figur.

Um überhaupt ein volles Urtheil über diese Erstlingswerke zu gewinnen, müssten wir genau wissen, wie weit sich hier die Aufgabe des Dichters von der des improvisirenden Schauspielers abgrenzte, und ob die französischen Schauspieler damaliger Zeit in gleichem Masse und mit gleicher Freiheit zu Improvisatoren wurden, wie die italienischen, oder ob, wie *Moland* (Einleitung zum »Médecin volant« und zur »Jalousie du Barbouillé«) behauptet, ihre selbständige Production eine weit beschränktere war.

Capitel IV.

Der »Étourdi« und der »Dépit amoureux«.

Sind uns die Abfassungszeit und die äusseren Entstehungsverhältnisse der ersten Dichtungsversuche unbekannt, so wissen wir hingegen genau, wann und unter welchen Verhältnissen der »Etourdi«, die erste grössere Komödie Molière's, entstand. *La Grange* in seinem Registre sagt ausdrücklich: »Cette pièce de théâtre a été représentée pour la première fois à Lion l'an 1655 [1].« Näher liesse sich die Zeit der ersten Aufführung des »Etourdi« auf April bis Juni 1655, wo Molière (s. o.) sich zu Lyon aufhielt, festsetzen. Mit dieser Angabe ist die Notiz in der *Préface* der éd. von 1682: »Il (Molière) vint à Lyon en 1653 et ce fut là qu'il exposa au public sa première comédie; c'est celle de l'Etourdi [2]«, sehr wohl zu vereinen, da »là« doch nur den Ort, nicht die Zeit angibt. Es ist daher eine einfache Flüchtigkeit früherer Molière-Commentatoren, die Aufführung des »Etourdi« in das Jahr 1653 zu setzen, und es bedurfte kaum der Ausführung *Despois'* [3]), um die Unhaltbarkeit jener Annahme festzustellen. Ueber die äusseren und inneren Verhältnisse des Dichters im Jahre 1655 wissen wir manches Positive und können Anderes durch unabweisbare Schlüsse ergänzen. Molière und seine Truppe hatten aufgehört, eine zigeunerhafte, schlecht situirte Wandertruppe zu sein; sie hatten in Lyon einen gewissen Mittelpunkt für ihre künstlerische Thätigkeit gefunden; sie spielten nicht mehr fast ausschliesslich vor Zuschauern aus der niederen Volksmasse, denn neben den wohlhabenderen und gebildeten Bürgern Lyons, die doch sicher der Zugkraft der Molière'schen Truppe folgten, hatten bereits Prince Conti und die Stände von Languedoc ihre Dienste begehrt. Hier waren also der hemmende Einfluss des unstäten demoralisirenden Wanderlebens, die Eindrücke des Verkehrs mit den niederen Volksklassen zum Theil fortgefallen; die grössere Wohlhabenheit gewährte ausserdem freiere Musse und gestattete, nicht ausschliesslich für den augenblicklichen Repertoirbedarf zu produciren. In Molière's Innerem waren nicht minder gewisse Wandlungen eingetreten. Der zunehmende Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht, namentlich die Beziehungen zur Duparc, die der sinnlichen Beimischung entbehrten, hatten idealere und schönere Vorstellungen des »Ewig-Weiblichen« in ihm erweckt, als es das Buhlen mit so zweifelhaften Geschöpfen wie M. Béjart und H. Desjardins vermocht hatte. Noch kreuzte sich

---

[1]) S. 4.
[2]) Bei *Despois* a. a. O. XIII.
[3]) Ebds. I, 82 ff.

das Gemein-Sinnliche mit der idealeren Auffassung des Weiblichen, und so finden wir im »Etourdi« neben der anmuthigen, zum Theil selbständig entworfenen Figur der Célie auch die, ganz dem italienischen Vorbild entlehnte, mannstolle und unzarte Kokette Hippolyte. Dass aber die Zeichnung der weiblichen Charaktere hier in dem Masse unvollkommen sei oder hinter der Intrigue des Stückes zurückträte, wie das die frühere Molière-Kritik anzunehmen beliebte, habe ich schon anderswo [1]) als unzutreffend nachgewiesen. Namentlich ist es ganz willkürlich, einen Einfluss jener Beziehungen zur Duparc und de Brie zuerst bei dem »Dépit amoureux« anzunehmen, wie das *P. Lindau* thut, schon weil die Chronologie dem widerspricht.

Seitdem *Moland* in seiner Schrift: »Molière et la Comédie italienne« und in seiner Ausgabe die unselbständigen Bestandtheile des »Etourdi« auf ihre italienischen, französischen, spanischen und lateinischen Quellen zurückgeführt, *Despois* in den Anmerkungen seiner Ausgabe des »Etourdi« diese Entlehnungen noch genauer nachgewiesen und die Hauptquelle Molière's, den »Inavvertito« des *Nicolò Barbieri* (1629), als Anhang zu seiner Ausgabe des »Etourdi« herausgegeben hat, kann über die Composition des Stückes kein Zweifel mehr bestehen. Danach gehört fast Alles, was sich auf die Person des Lélie und Mascarille bezieht, dem »Inavvertito« an; einzelne Züge des Mascarille gehen auf die Emilia des *Luigi Grotto* zurück, manche Scenen und Stellen sind der »Angelica« des *Fabritio de Fornaris* nachgeahmt (das Stück erschien 1585) und daneben sind Reminiscenzen aus den »Contes d'Eutrapel«, aus *Plautus'* »Epidicus« und »Mostellaria« eingestreut, wie die Figur des Andrès einer Novelle des *Cervantes:* »La Gitanilla de Madrid« entlehnt ist. Ich glaube nun nicht, diese Entlehnungen im Ganzen und Besonderen nachweisen zu müssen, wichtiger scheint es mir, die selbständigen Aenderungen und Verbesserungen Molière's eingehender hervorzuheben, als das von *Despois* und *Moland* geschehen ist. Sie betreffen zuvörderst die Zeichnung der weiblichen Charaktere. Der Charakter der Célie, im Ganzen der Celia im »Inavvertito« verwandt, ist doch um einige Züge bereichert, die ihn verschönern und idealisiren. Das Gefühl der Liebe zu Lélie ist in ihr nicht minder entwickelt, als die Dankbarkeit gegen Andrès, der ihre Hand begehrt als Preis für die Rettung aus der Sklaverei. Der Kampf beider Gefühle verleiht dem künstlich verschlungenen Schlussact des »Etourdi« einiges Interesse. Célie will sogar ganz auf das Glück der Ehe verzichten, um weder den Liebhaber noch den Wohlthäter zurückzustossen. Alles, was in der Zeichnung der Celia des »Inavvertito« Geziertheit und Koketterie verräth, ist von Molière beseitigt worden. So tritt Célie gleich in der ersten Begegnung (I, 3) dem Lélie mit naiver Unbefangenheit und ungesuchter Anmuth entgegen, während wir in der entsprechenden Scene des »Inavvertito«

---

[1]) *Herrig's* Archiv Bd. 62, p. 256 u. 257.

(I, 3, *Despois* a. a. O. S. 253) nur gesuchte Phrasen und gezierte Koketterie auf Seiten Celia's finden. Der Dialog zwischen Célie und der auf sie eifersüchtigen Hippolyte (V, 8) — eine von Molière erfundene Scene — zeigt den angeborenen Seelenadel dieses anmuthvollen Charakters gegenüber den gesuchten Spitzfindigkeiten der Nebenbuhlerin.

Es ist nun eine glückliche Aenderung, die Molière mit dem überlieferten Stoffe vornahm, dass er die wenig liebenswürdige Hippolyte und ihre Koketterie mit Léandre hinter dem romantisch angehauchten Liebesverhältniss der Célie und des Lélie zurücktreten liess. Darum überträgt er u. a. die halb orakelhafte Liebeserklärung der Lavinia (Inavv. I, 8; *Despois* I, 260) in etwas veränderter Form auf Célie.

Im italienischen Stücke tritt gerade diese mannssüchtige Kokette Lavinia in den Vordergrund des dramatischen Interesses, während die Celia und ihr Liebhaber Fulvio uns nur ganz nebenher beschäftigen. Es fehlt hier also jedes ideale Gegengewicht zu dem platten Realismus der schlauen Intriguen Scappino's und der rastlosen und unermüdlichen Koketterie Lavinia's, wie es die Molière'sche Nachahmung in den Liebesscenen zwischen Célie und Lélie darbietet.

Ebenso ist es ein Vorzug, dass Molière die gezierten Concetti wie die rücksichtslosen Derbheiten des italienischen Vorbildes bei Seite liess [1]), und überhaupt die Liebesscenen von der ermüdenden Breite und manierirten Form des »Inavvertito« frei machte. Dafür tritt freilich die Entfaltung der Liebe und die Entwicklung der weiblichen Charaktere hier noch mehr hinter den raffinirten Intriguen Mascarille's und den hirnlosen Unbesonnenheiten Lélie's zurück.

Diese Aenderung und Verbesserung in der Charakterzeichnung, das Weglassen unnöthiger Personen (des Spacca und der Laudomia im »Inavvertito«), der romantische Anstrich der Liebesbeziehungen, der selbständig, wenngleich unglücklich erfundene Schluss, Aenderungen im Einzelnen, die nicht ungeschickte Zusammenfügung so disparater Bestandtheile — Alles das zeigt Molière's gereifte Selbständigkeit. Die Hauptfehler des »Inavvertito« — das Unwahrscheinliche der ganzen Handlung, das Uebertriebene in der Charakterzeichnung des Mascarille und des Lélie, vor Allem der geradezu unmögliche Grundzug des italienischen Stückes, dass Scappino seinen Herrn ohne jede Kenntniss von den für ihn angesponnenen Intriguen lässt und so ihm die beste Gelegenheit gibt, diese durch unüberlegte Geradheit zu vereiteln — dieser schon von *Voltaire* (s. o.) gerügte Cardinalfehler —, Alles das ist von Molière ohne durchgreifende Aenderung herübergenommen. Sein Mascarille wird zwar durch das selbstbewusste Renommiren mit seinen Schurkereien noch komischer als Scappino, doch ist dies eine Komik, die nicht ganz von moralischem Widerwillen frei lässt. Wie sehr daher der »Etourdi« auch die beiden Farcen

[1]) *Despois'* Bemerkungen I, 90, 130, A. 1.

an dramatischem Geschick übertrifft, so sind doch die Lobsprüche, die ihm *Auger, Chasles*, *Nisard*, *Moland* gespendet haben[1], sehr übertrieben. Die Grundfehler des »Médecin volant« sind in vermindertem Masse noch in diesem Stücke zu finden. So das mechanische Festhalten an dem Schematismus der italienischen »Commedia dell' arte«, die Gleichgültigkeit gegen Sittlichkeit und Recht, die Glorificirung schlau ersonnener Schurkenstreiche, das Uebertreibende der Komik, das Fehlerhafte des Abschlusses. Nur in der Zeichnung der weiblichen Charaktere zeigt der »Etourdi« einen erheblichen Fortschritt nicht nur gegenüber den ersten dramatischen Versuchen Molière's, sondern auch im Vergleich zu dem italienischen Vorbilde.

Die damalige Zeit hatte aber auf dem Gebiet der Komödie, von *Corneille*'s Menteur abgesehen, so wenig Erhebliches aufzuweisen, dass diese Jugenddichtung nicht nur in der Provinz Epoche machte, sondern auch bei ihrer ersten Aufführung in Paris (November 1658) als Novität gefeiert wurde und jedem der zehn Schauspieler 66 Pistolen abwarf nach Abzug aller Tageskosten, der Tantième Molière's und des Beitrages für den Reservefonds[2]. Selbst »Elomire hypocondre«, jene böswillige Schmähschrift, welche die Misserfolge des »Théâtre Illustre« und des ersten Auftretens in Paris (3. November 1658) auf's Grellste übertreibt, erkennt die durchschlagende Wirkung dieses Stückes an.

Die erste Ausgabe des »Etourdi« erschien 1663 bei *Gabriel Quinet*, mit einer Widmung an den Cabinetsrath und Procurator de Riants (abgedruckt bei *Despois* a. a. O. p. 102 u. 103). Ob schon 1658 eine Ausgabe ohne Wissen Molière's angefertigt worden sei, ist ungewiss[3]. Ueber die Namen der Darsteller steht nichts Sicheres fest, mit Ausnahme der Besetzung Mascarille's durch Molière selbst. Die de Brie hat wahrscheinlich die Célie, die Duparc die Hippolyte gespielt, den Lélie übernahm von Ostern 1659 ab *La Grange*.

Das zweite Werk, welches Molière während seiner Wanderzeit schuf, der »Dépit amoureux«, ist zuerst Ende 1656 vor den Ständen von Béziers, also ungefähr 1½ Jahr nach dem »Etourdi«, aufgeführt worden. Der Fortschritt in der Charakterzeichnung und dramatischen Technik, den dieses Stück gegenüber seinem Vorläufer zeigt, muss den befremden, welcher im »Etourdi« nur eine sklavische Copie des italienischen Originales sieht. Ich glaube aber gezeigt zu haben, dass Molière's »Etourdi« sich in der Charakterzeichnung hie und da von dem Vorbilde loszulösen sucht, und namentlich in der Schilderung der weiblichen Charaktere und der Liebesscenen entschiedene Ueberlegen-

---

[1] S. eine Liste derselben, welche beinahe an moderne Buchhändlerreclamen erinnert, bei *Moland* I, 5 ff.

[2] *La Grange* Registre S. 4. Ueber die Vertheilung des Schauspielertrages s. *Chapuzeau* a. a. O. S. 86—173.

[3] *Despois* a. a. O. p. 99.

heit über dasselbe bekundet. Auch eigene Erfindung und selbständige Aenderungen des überlieferten Stoffes waren in dem Stücke zu finden. Nun brauchte Molière die Fesseln der italienischen Modekomödie, die er im »Etourdi« bereits gelockert, nur immer mehr zu sprengen, um eine zum Theil selbständige Dichtung, wie den »Dépit amoureux« zu schaffen.

In den äusseren Verhältnissen des Dichters hatte sich seit der Dichtung des »Etourdi« allerdings wenig geändert, höchstens war seine Stellung in der Truppe eine vorherrschendere geworden (s. o.). Aber seine Auffassung des Weibes, die im »Etourdi« noch eine unklare war und den gemeinen Realismus der Sinnlichkeit nicht zu überwinden vermochte, ist hier eine edle geworden, welche den idealen Neigungen des Herzens gerecht wird. Jene gemeine, sinnliche Liebe findet sich hier auf den Verkehr der dienenden Klasse beschränkt. So war es ihm möglich, unabhängig von dem italienischen Vorbilde eine Lucile zu schaffen, und die Lélie, wie sie *Secchi's* Stück ihm zuführte, zu veredeln und weiblicher zu gestalten. Diesen Liebesscenen gab er ein reales Gegenbild in den grob-sinnlichen Tändeleien zwischen Gros-René, dem Bedienten des Eraste, und Marinette, der Dienerin der Lucile. Die anderen Charaktere und die Grundlage der Handlung sind aber aus dem »Interesse« des *Secchi* genommen (1581) und höchstens durch Züge, die auf andere Vorbilder zurückgehen, erweitert. Es führt uns dies auf die Frage nach den von Molière im »Dépit amoureux« benutzten Quellen[1]).

Der Inhalt jenes »Interesse« ist insofern von Molière erweitert, als hier neben der Verkleidung eines Mädchens als Knabe auch noch eine vorhergehende Vertauschung zweier Kinder verschiedenen Geschlechtes die Intrigue complicirt. Das Motiv beider Betrügereien ist bei Molière die Aussicht auf eine Erbschaft, die ein Onkel nur einem männlichen Sprössling vermachen will; bei *Secchi* gibt eine Wette, die vor der Geburt der Tochter zwischen ihrem Vater und seinem Nachbar Ricardo gemacht wird, den Anlass. Ob Molière diese Aenderungen des überlieferten Stoffes irgend woher entnahm, oder ob sie eigene Erfindung voraussetzen lassen, ist streitig; man hat dabei an die »Inganni« des *Secchi*, welche *Larivey* in's Französische übertrug, gedacht, doch ist eine Nachahmung nicht erweisbar. Dagegen ist das Motiv der Erbschaft, welches bei Molière die Verkleidung des Mädchens herbeiführt, aus *Boisrobert's:* »La belle Invisible« entlehnt. *Despois* in den Anmerkungen seiner gelehrten Ausgabe führt noch Parallelstellen aus *Terentius'* »Andria«, aus *Horaz'* Ode: »Donec gratus eram«, aus *Bracciolini's:* »L'amoroso sdegno«, aus einer Komödie:

[1]) Am ausführlichsten hierüber: *Moland,* Molière et la comédie italienne, vgl. dazu dessen Einleitung a. a. O. S. 146 ff.; *Despois* a. a. O. S. 381 ff.; *v. Schack,* Geschichte der spanischen Literatur II, S. 685, III, S. 448; *Humbert,* Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik, S. 12; *Lope de Vega,* El pero del hortelano in der Ausgabe von *Hartzenbusch.*

»Boniface et le Pédant« (1633), aus dem »Encomium Moriae« des *Erasmus*, aus *Pichon's* Komödie: »Les Folies de Cardenio« (1629), aus *Plautus'* »Amphitruo« an, doch das sind nur vereinzelte Reminiscenzen, die dem belesenen Dichter bei der Abfassung des Stückes vorschwebten.

Es verbleibt sonach bei der oft ausgesprochenen Behauptung, dass die Scenen, welche sich um den Zwist der beiden Liebenden und ihre Versöhnung gruppiren, also der »Dépit amoureux« im engeren Sinne, von Molière im Wesentlichen selbständig geschaffen sind. Gerade diese Scenen zeigen nicht nur eine grosse Ueberlegenheit in der Zeichnung der weiblichen Charaktere, sondern auch eine relative Selbständigkeit in der Charakteristik des Eraste, die Molière nur in den Grundzügen dem italienischen Vorbilde entnahm, aber im Einzelnen tiefer, individueller und psychologisch feiner gestaltete. Auf eigene Erfindung deutete ferner hin: der Monolog des Mascarille (V, 1), die Unterredung der beiden Greise (III, 4), die Figuren des Gros-René und der Marinette, wie auch der Frosine, der Vertrauten Ascagne's.

Eine interessante, nicht völlig abgeschlossene Frage ist es, ob Molière für die Versöhnungsscene zwischen Eraste und Lucile den »Pero del hortelano« des *Lope de Vega* benutzt hat. Gegen diese Annahme spricht einmal die Verschiedenheit der Scene im »Dépit amoureux« von der entsprechenden des spanischen Stückes [1]), dann die Thatsache, dass Molière vor der Dichtung der »Ecole des maris« sonst keine spanische Komödie benutzt hat [2]), und dass er mit dem spanischen Theater wahrscheinlich erst durch die Anwesenheit einer spanischen Truppe in Paris (1659) bekannt wurde.

Mit dem »Etourdi« verglichen, zeigt »Dépit amoureux« nicht nur die dichterische Vervollkommnung Molière's, sondern auch seine sittliche Läuterung. Hier wird nicht mehr die raffinirte Schurkerei mit einem halb komischen Glorienschein umgeben, denn Mascarille, der Intriguant des Stückes, ist lediglich ein feiger, nur aus Egoismus, nicht aus Ruhmsucht intriguirender Spassmacher, und wird selbst von dem schlauen, aber redlich denkenden Gros-René düpirt und bei Marinette ausgestochen. Eraste und Valère werden in ihrer Bewerbung um Lucile nicht allein von sinnlichem Ungestüm und jugendlicher Leichtfertigkeit geleitet, wie Lélie, sie sind edle, nobel denkende, wahrhaft liebende Jünglinge. Eine mannstolle Kokette, wie die Hippolyte des »Etourdi«, fehlt hier glücklicherweise, und auch Ascagne, die sittlich zweifelhaftere der beiden Liebenden, zeigt doch in der Unterredung mit Valère (II, 2) wahre Liebe und weibliche Zartheit. Mit Recht ist die Charakterzeichnung der Lucile von jeher bewundert

---

[1]) S. *Despois* a. a. O. S. 384, A. 3.

[2]) S. meine Abhandlung: Molière in seinem Verhältniss zur spanischen Komödie, in *Herrig's* Archiv Bd. 60, S. 289—295.

worden. Sie erinnert in ihrer echt weiblichen Natürlichkeit, ihrer innigen Liebe, ihrem lebhaften Ehrgefühl, ihrem festen Bewusstsein von Tugend und Würde fast an die vollendetsten weiblichen Charaktere der Komödien Molière's, an Elvire und Mélicerte.

Das Komische ist weniger übertrieben, wie in jenen beiden Farcen und selbst in dem »Etourdi«. Nur der für die Handlung des Stückes zwecklose »pédant Metaphraste« [1]) erinnert noch allzu sehr an den »docteur« der »Jalousie du Barbouillé«. Die spätere Meisterschaft in der Zeichnung niedrig-komischer Charaktere bekundet Molière schon hier in dem Gros-René und der Marinette. Der noch vorherrschende Einfluss der italienischen Komödie mit ihrem Schematismus und ihren typischen Charakteren ist hauptsächlich in der Zeichnung der beiden selbstsüchtigen geprellten Alten und des Mascarille sichtbar [2]).

Der Erfolg des »Dépit amoureux« bei seiner Aufführung in Paris (December 1658) wird selbst in jener Schmähschrift: »Elomire hypocondre« zugestanden. Auch *de Visé* in den »Nouvelles nouvelles« und *La Grange* (Registre S. 4) bestätigen den glücklichen Erfolg.

Die Besetzung der Rollen war folgende:

Albert — Molière,
Eraste — J. Béjart,
Gros-René — Duparc.

Die Vertheilung der übrigen Rollen ist nicht sicher beglaubigt, doch ist es wahrscheinlich, nach späteren Rollenvertheilungen zu urtheilen, dass Marinette von M. Béjart und Lucile von der de Brie gespielt wurde.

Die erste Ausgabe erschien 1663 bei *Gabriel Quinet*, mit einer Widmung des Verlegers an Mrs. Hourlier, Ecuyer, sieur de Méricourt, Conseiller du Roi, Lieutenant Général civil et criminel au Baillage du Palais [3]).

Capitel V.

Molière's Rückkehr nach Paris.

So war Molière bereits im Besitze eines dichterischen Ruhmes und einer relativ gut geschulten und anständig ausgestatteten Truppe,

---

[1]) Die Entlehnung dieser Figur aus dem »Déniaisé« des *G. de la Tessonnerie* (1647) ist nur eine willkürliche Annahme (s. *Moland* a. a. O. S. 150 und 151).

[2]) Die schwankenden Begriffe des literarischen Eigenthums in jener Zeit werden in Abschnitt VI näher erörtert werden.

[3]) Abgedruckt bei *Despois* a. a. O. S. 400 u. 401.

als er im Herbst 1658 nach Paris zurückkehrte[1]), um sich dauernd dort niederzulassen. Schon vorher hatte er das Terrain recognoscirt und auf »mehreren heimlichen Reisen nach Paris«, wie *La Grange* und *Vinot* erzählen, sich, der Sitte der damaligen Zeit gemäss, die Gunst eines der vornehmen Herren zu erwerben gesucht. Einen solchen Gönner fand er in der Person des Bruders Ludwigs XIV., eines damals 18 jährigen jungen Menschen, der im Uebrigen für das Theater herzlich wenig Interesse hatte, und auch die den Schauspielern Molière's gewährte Pension von je 300 Livres niemals auszahlen liess. Doch stellte er Molière wenigstens dem König und der Königin-Mutter vor, und der souveräne Herrscher Frankreichs, der sich das besondere Vergnügen nicht versagen mochte, auch einmal eine naturwüchsige Provinzialtruppe neben der wohldressirten des Hôtel de Bourgogne zu sehen, liess ein Theater im »Gardesaal des alten Louvre« herrichten. Dort debütirte Molière's Truppe am 24. October des Jahres mit dem *Corneille*'schen »Nicomède« und dem »Docteur amoureux«. Von einem anfänglichen Misserfolge in dem ersten Stück und einer Auswetzung dieser Scharte durch die nachfolgende Lachposse weiss nur der »Elomire hypocondre« etwas, und gerade diese Stelle[2]) macht den Eindruck einer absichtlichen Karrikirung des Sachverhaltes. *La Grange* und *Vinot* bemerken ausdrücklich: »Ces nouveaux comédiens ne déplurent point, et on fut surtout fort satisfait de l'agrément et du jeu des femmes.« Doch lässt die weitere Erzählung durchblicken, dass der König wie auch sein Hof und die vom König hinbeorderten Schauspieler des Hôtel de Bourgogne an den »manières de campagne« der neuen Debütanten Anstoss nahmen, denn Molière fand es für nöthig, in einer Apostrophe an den König gerade diese »berechtigten Eigenthümlichkeiten« zu entschuldigen und dabei die Ehre, »vor einer so erlauchten Gesellschaft zitternd aufzutreten«, wie die Verdienste der »ausgezeichneten Originale des Hôtel de Bourgogne«, deren »schwache Abbilder« er und die Seinen nur wären, gebührend hervorzuheben. Charakteristisch ist es, dass auch nach jener gewiss nicht parteiischen Darstellung die kleine Farce des verliebten Doctors, die Molière mit ausdrücklicher Genehmigung des Königs nachfolgen liess, bei jenen Edelleuten, die sich mehr an der »Anmuth der Frauen«, als an den Versen *Corneille's* erfreuten, einen Applaus hervorrief, den das erste Stück nicht zu erringen vermochte. Neben dem Salongeschmack der Höflinge waren hieran gewiss auch die provinziellen Manieren der neuen Schauspieler, welche einer Farce eher gerecht wurden, als dem hohen Styl der Tragödie und die lange Gewöhnung an die manierirte Schauspielkunst des Hôtel de Bour-

---

[1]) Zur Zeitbestimmung s. Préf. de l'éd. 1682 a. a. O. XIV und Registre S. 3.
[2]) S. dieselbe bei *Moland,* Œuvres V, p. 559.

gogne [1]) Schuld. Molière mochte seinen Concurrenten gegenüber etwa so dastehen, wie in *Wartenburg's* Dichtung: »Der Schauspieler des Kaisers«, jener Sansnom gegenüber dem wohlgeschulten Zögling einer geistlosen Theaterdressur.

Die Bedingungen, unter welchen Molière die Concurrenz aufnahm, sowohl mit den gefeierten classischen Darstellungen im Hôtel de Bourgogne, wie mit den Spektakel- und Decorationsstücken des »Théâtre du Marais« [2]), waren also sehr ungünstige. Das Theater, welches Ludwig XIV. für ihn herstellen liess, war höchst primitiv und entbehrte jedes äusseren Schmuckes, zudem durfte die Truppe nur abwechselnd mit der italienischen Truppe des Signor Torelli (d. h. in zwei Wochen dreimal, denn Montag, Mittwoch, Donnerstag und Sonnabend war das Schauspiel geschlossen) auftreten. Molière verstand sich daher zu einem Abkommen mit jener vagabondirenden Truppe; für 1500 Livres überliess ihm diese die drei Spieltage und begnügte sich mit den sog. jours extraordinaires.

Der jugendliche, damals erst 20jährige König, der später dem Dichter einen starken, wenngleich nicht immer sicheren Halt gewährte, war damals für ihn ebenso bedeutungslos, wie die Ehre, sich und die ihm untergebenen Schauspieler als »troupe de Monsieur« bezeichnen zu dürfen. Ludwig XIV., der auch später nie ein wahrer Beförderer idealer Interessen und ein zuverlässiger Beschützer des gegen Adel und Kirche ankämpfenden Dichters wurde, sondern in diesem stets ein bereitwilliges Werkzeug seiner Vergnügungs- und Prunksucht sah, war damals noch nicht der Bevormundung seines intriguanten Ministers und seiner herrschsüchtigen Mutter entwachsen. Zudem waren seine Anlagen, die überhaupt von dem servilen Sinne der Hofhistoriker und Hofdichter stets überschätzt worden sind, nichts weniger als frühzeitig entwickelt, und von einem tieferen Verständniss für die Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtung und der Geistesgrösse des Dichters konnte, in jener Zeit wenigstens, kaum bei ihm die Rede sein. Molière stand also in dem Kampfe, den er anfangs um seine materielle Existenz, später um seine literarische Bedeutung führte, allein und schutzlos da. Die Waffen in diesem Kampfe waren augenblicklich noch die zwei grösseren Schöpfungen seines Dichtertalentes, der »Etourdi« und der »Dépit amoureux«, deren Wirksamkeit sich bald in den epochemachenden Darstellungen dieses und des nächsten Jahres bewähren sollte. Unterstützt wurde er in der Führung dieser Waffen durch eine gutgeschulte und zum Theil begabte Truppe, die er gewiss schon damals mit derselben souveränen Sicherheit leitete, welche die Anfangsscene des »Impromptu de Versailles« wiederspiegelt. Ein kühner Entschluss war es gleichwohl, von der hergebrachten italianisirenden

---

[1]) Schon *Grimarest* hebt sie tadelnd hervor.

[2]) S. *Despois,* Le Théâtre français sous Louis XIV., Abschnitt: Théâtre du Marais.

Modedichtung abzugehen und Werke zu schaffen, die seine Bestimmung als Reformator der Komödie ankündeten[1]. Schon im nächsten Jahre schuf er in den »Précieuses« ein Stück, welches an Stelle der bisherigen Situationskomödie die Charakterkomödie setzte und statt den Tagesinteressen und dem Modegeschmacke zu huldigen, eine vernichtende Opposition gegen dieselben begann. Wir haben jedoch vorher einen Blick auf die Richtung der gleichzeitigen Komödien in der französischen Literatur zu werfen.

---

[1]) Das haben bereits *La Grange* und *Vinot* bemerkt, indem sie a. a. O. XIV sagen: »Il trouva à propos de les supprimer (die Farcen) lorsqu'il se fut proposé pour but dans toutes les pièces d'obliger les hommes de se corriger de leurs défauts.« Was hier von den Farcen gesagt wird, gilt auch von den Nachahmungen der italienischen Komödie; nur als Lückenbüsser wurden ihre Dichtungen noch herangezogen.

Dritter Abschnitt.

Stand der französischen Komödie um 1658.

Capitel I.

P. Corneille's Bedeutung für die Entwicklung der französischen Komödie.

Der Entwicklungsgang der französischen Komödie in dem Zeitalter des »Classicismus« zeigt unverkennbare Aehnlichkeit mit demjenigen der Tragödie. Beide gingen von Nachahmungen spanischer Dichtungen aus, und lenkten nach einigen Versuchen der selbständigen Production wieder in die Bahnen der griechisch-römischen Vorbilder ein. Beide haben in *Pierre Corneille* ihren eigentlichen Begründer, denn derselbe Dichter, der aus einem spanischen Original durch geschickte, dramatisch zweckmässige Kürzungen und Aenderungen den »Cid« schuf, hat *Alarcon's* »Verdad sospechosa« in ähnlicher Weise zum »Menteur« umgearbeitet. Doch die Lebensbedingungen für die Komödie waren ungleich günstiger, als diejenigen der Tragödie. Einmal bot die italienische Komödie mannigfachen Stoff, wie Anregung, dann gaben auch die Zeitverhältnisse, die Beziehungen zum Hof und König hier mancherlei Impulse, die der Tragödie fehlten. Eine grössere Freiheit im Inhalte, wie in der Form war der Komödie und Posse schon von der Zeit her gestattet, wo die »Enfants sans souci« und die »Bazochiens« ihre übermüthigen und launigen Possen aufführten. Selbst die Losreissung von den heiligen drei Einheiten der missverstandenen aristotelischen Doctrin wurde der Komödie weniger verübelt, als ihrer tragischen Schwester. Schon *Corneille* in dem »Examen du Menteur« findet sich ziemlich leicht mit jenen in der Tragödie unverbrüchlich festgehaltenen Regeln ab. »Die Einheit des Ortes«, sagt er, »findet sich dort, und alles geschieht innerhalb der Mauern von Paris; aber der erste Act ist in den Tuilerien, und die übrigen auf dem Place Royale. Die Einheit der Zeit ist darin nicht beeinträchtigt, vorausgesetzt dass man den Tag auf volle 24 Stunden

ausdehnt. Was die Einheit der Handlung betrifft, so weiss ich nicht, ob man etwas dagegen einwenden kann, dass Dorante die Clarice im ganzen Stücke liebt und zuletzt die Lucrèce heirathet.« Das heisst denn mit unverhüllten Worten: die Einheit des Ortes und der Zeit ist darin ganz äusserlich beobachtet, die der Handlung aber entschieden verletzt. Das Vorbild des spanischen Autors konnte hier den französischen Nachahmer ebensowenig entschuldigen, wie der Umstand, dass Dorante, sich in dem Namen der beiden Schönen irrend, der Lucrèce statt der Clarice eine Liebeserklärung macht und durch andere Gründe gezwungen ist, formell um ihre Hand anzuhalten, jenen dritten, schwereren Verstoss rechtfertigt. Wenn nun *Corneille*, der strenge Verfechter der angeblich aristotelischen Theorie, in der Komödie diese Fesseln so leicht abstreift, wie konnte es dem freieren Geiste Molière's zusagen, sich einer solchen unnöthigen Einschränkung zu fügen. In der That spielt er denn auch in der »Ecole des Femmes« mit jenen Fesseln einer missverstandenen Doctrin, ohne es der Mühe werth zu halten, sie wirklich abzustreifen [1]). Was der Tragödie besonders hinderlich war, konnte die Wirkung der Komödie nicht beeinträchtigen. So vor Allem jene typisch-conventionelle Form der Liebe, das Halb-Soubrettenartige in dem Charakter der liebenden Prinzessinnen und Hofdamen, das theils allzu Pathetische, theils Weibisch-Schwächliche in den Liebhabern. Ferner die hergebrachte Tradition, die Griechen und Römer zu Franzosen in Toga und im Chiton umzuwandeln und ihnen dadurch alle nationale Eigenthümlichkeit, allen idealen Schimmer zu nehmen. In der Komödie, deren Charakter ein durchaus moderner sein musste, konnte dies die dramatische Wirkung eher heben, als beeinträchtigen.

Endlich war der angeborene Esprit der französischen Nation sowohl in productiver wie in receptiver Hinsicht mehr für die Komödie, als für die Tragödie geschaffen.

Es musste daher die französische Komödie sich viel reichhaltiger, freier und universaler entwickeln, als ein Dichtergenie sie beherrschte, das zur satirischen Komödie in gleichem Masse beanlagt war, wie *Racine* zur sentimentalen Tragödie. Auch hier blieben zwar die Versuche originaler Dichtung, wenn gleich sie einen ungleich grösseren Erfolg hatten, als die selbständigen Dichtungen *Corneille's* und *Racine's*, nur auf einzelne kurze Zeiträume beschränkte; die Nachahmung gewann immer von Neuem den Sieg über die Originalität, aber diese Nachahmung war hier zugleich eine unleugbare Vertiefung und Verbesserung der Originale, während die Schöpfungen der classischen Tragödie so unendlich tief gegen die spanischen und griechischen Vorbilder herabsinken. Noch einen Vorzug hatte

---

[1]) Bekanntlich macht die Handlung des Stückes, die nominell stets vor Arnolphe's Hause sich abspielt, eine Veränderung des Schauplatzes nöthig.

die Komödie vor der Tragödie, und dieser Vorzug ist weniger eine Wirkung der allgemeinen Bedingungen, als ein Verdienst Molière's. Die Tragödie hatte schon vor *Corneille* mit der nationalen Vergangenheit gebrochen: statt in den Sagen und der Geschichte früherer Jahrhunderte die Entwürfe der dramatischen Schöpfungen zu suchen, nahm man zu römischen, griechischen und spanischen Stoffen seine Zuflucht. Der universalere Sinn Molière's suchte dagegen die mittelalterlichen Fabliaux, wie die Komödien der Gegenwart in den Kreis seines Schaffens zu ziehen, und so das Gefühl des nationalen Zusammenhanges zu beleben. Dass auch hier wieder das Griechisch-Römische, wie das halbantike Italienische die nationalen Elemente nicht zu rechter Entwicklung kommen liess, war ein Fluch der unnatürlichen, verkünstelten Zeitrichtung. Von *Corneille*, dem Schöpfer der Charakter-Komödie, war ein solches Zurückgehen auf nationale Traditionen um so weniger zu erwarten, weil der Begriff der Nationalität unter den Gegensätzen der Religions- und Standesinteressen sich damals in Frankreich noch nicht gebildet hatte. Es lag vielmehr in *Corneille's* eignem Charakter, wie in der Richtung der Zeit, dass er auf das in Politik, Literatur und Kunst vorherrschende Spanien seinen Blick lenkte.

Der Zauberbann der Dichtungen *Lope de Vega's* beherrschte damals noch die spanische Komödie, und selbst seine ebenbürtigen Nachfolger *Tirso de Molina* und *Moreto* verrathen trotz ihres Strebens, aus dem Schema seiner Situations- und Intriguenkomödie in das der Charakterkomödie einzulenken, noch in vielen Einzelheiten die Schule ihres Vorgängers. Der einzige, der entschieden mit der überlieferten Tradition brach und dem desshalb der Kampf gegen sie das Leben verbitterte, war der Neu-Spanier *Alarcon* [1]). Mit entschiedener Kühnheit, unbekümmert um den Hass der Menge, den Neid der zeitgenössischen Dichter, die Fälschungen der Buchhändler, die *Alarcon's* Werke bald unter *Lope's*, bald unter *Roja's*, bald unter *Montalvan's* Namen herausgeben, setzt er der von *Lope* gepflegten frivolen, einseitigen und leichtgefügten Intriguenkomödie eine moralische, ideale, in sich festgeschlossene Charakterkomödie gegenüber. Eine Verwandtschaft in *Corneille's* und *Alarcon's* persönlichem Charakter und literarischer Stellung ist nicht zu verkennen. Beiden fiel die Aufgabe zu, die Dichtung vor dem Sturz in einen Abgrund zu retten, und ihr die Möglichkeit des Emporsteigens zu der lichten Höhe der vollendeten Poesie zu bewahren, nur dass dieser Abgrund in Frankreich nicht mit den Zauberblumen der Dichtkunst eines *Lope* verdeckt war. Beide kämpfen mit entschlossener Energie und selbstbewusster Genialität den Kampf der Originalität gegen die Tradition; nur dass hinter *Corneille* die Begeisterung einer Nation steht, während

---

[1]) S. über ihn *v. Schack* a. a. O. Bd. II, S. 608—626. *Klein* a. a. O. Bd. X.

Alarcon ausser anderen Hemmnissen auch noch den Hass des nationalen Stolzes zu überwinden hat. *Alarcon,* dessen Leben so wenig bekannt ist, starb im J. 1639. Da seine Stücke, wie erwähnt, anfänglich unter fremden Namen cursirten, und erst 1628—1634 eine von ihm selbst veranstaltete Ausgabe seiner Komödien erschien, und da überdies die Kenntniss derselben sogar in Spanien keine besonders verbreitete war, so ist es leicht begreiflich, dass *Corneille* erst nach *Alarcon's* Tode auf diesen Dichter aufmerksam wurde und nicht vor 1642 zu einer Nachahmung desselben überging.

Das Verhältniss des Menteur zur »Verdad sospechosa« bezeichnet *Corneille* im »Examen du Menteur« richtig, indem er sagt: »Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol«. Selbständige Dichterthätigkeit zeigt nur der Schluss [1]). Wie nämlich in der spanischen Comedia überhaupt das Tragische neben dem Komischen einhergeht, so ist auch der Schluss des *Alarcon'schen* Stückes mehr für eine Tragödie, als für eine Komödie geeignet. Der Held des Stückes wird hier gezwungen, eine Dame zu heirathen, der er in Folge einer Namensverwechslung einen Antrag gemacht, weil der eigene Vater und der Vater jenes Mädchens ihn im Weigerungsfalle mit dem Tode bedrohen. *Corneille* fühlte, wie wenig ein solcher Abschluss für eine Komödie sich eigne — er selbst sagt: J'ai trouvé cette manière de finir un peu dure — und lässt daher den Dorante die Lucrèce, statt der in Wirklichkeit angebeteten Clarice, heirathen, einmal, weil er zuletzt schwankend wird, wen von beiden er wirklich liebt, und weil er seinen Vater, um einen Rettungsweg aus dem verstrickenden Gewebe der eigenen Lügen zu finden, bereits zum Freiwerber gemacht hat. So ist zwar der Ausgang des Menteur die Folge einer blossen Namens- und Personenverwechslung, also eines Zufalles, und somit undramatisch, steht aber doch andererseits mit dem Charakter des Lügners in Verbindung und ist demnach für eine Charakterkomödie nicht eben ungeeignet. Der einzig gut gezeichnete Charakter in dem Stücke ist der des Dorante. Sein Lügensystem ist kein planlos verworrenes, sondern es hat den Zweck, die Gunst der Damen zu erwerben und den Eindruck des Provinzialen in seiner Person bei den Näherstehenden zu verwischen. Die erste Lüge und deren verhängnissvolle Wirkung — er entzweit dadurch seinen Freund Alcippe mit dessen Maitresse Clarice — sind die Ursache der anderen, und je mehr Dorante sich aus dem selbstgesponnenen Lügennetz zu ziehen sucht, desto tiefer verwickelt er sich darin. Wie das ursprüngliche Motiv der Lügen kein schlechtes, so ist auch Dorante's Charakter ein nobler und gutgearteter. Nur in der Liebe ist er von einem Wankelmuth und einer Leichtfertigkeit,

[1]) Wenn *Corneille* in der Vorrede »Au Lecteur« seine eigene Erfindungsgabe in helles Licht zu setzen sucht, so hat das wenig Berechtigung, vergl. »Verdad sospechosa« in der Sammlung von *Ribadeneira* XX.



die allen sittlichen Grundsätzen Hohn spricht. Er tändelt erst mit Clarice, die er zufällig auf der Strasse vor dem Hinfallen rettet, ohne irgendwie ernste Absichten zu haben [1]), schwankt dann lange Zeit, ob er der Einen oder der Anderen sein Herz schenken soll [2]), und lässt endlich leichten Herzens über sich ergehen, was der Zufall und sein eigenes Lügensystem angerichtet hat. Ein nicht minder oberflächlicher Charakter ist jene Clarice. Obwohl Maitresse des Alcippe, ist sie doch schnell zur Heirath mit Dorante bereit, als Alcippe mit den Hochzeitsanstalten zögert. Dieser Alcippe ist ebenso ohne wahre Liebe; der erste Verdacht genügt ihm, um mit der Geliebten zu brechen.

Auch die Charaktere der Diener und Dienerinnen sind von der Komik des spanischen Originales, wie von der unvergleichlichen Naturwüchsigkeit der ähnlichen Figuren in Molière's Stücken weit entfernt.

Für das Verhältniss dieses Stückes zu dem Charakter der späteren Komödien Molière's ist es nicht unwichtig, dass auch hier die Diener und Dienerinnen die vertrauten Mitwisser und geschickten Förderer aller Liebeshändel sind, dass die väterliche Gewalt rücksichtslos über den Willen des Sohnes verfügt, und dass eine gewisse Leichtfertigkeit in der Auffassung sittlicher Verhältnisse hier, wie dort, ein charakteristisches Merkmal ist. Wenngleich nun der »Menteur« durch das ewige Einerlei des Lügensystems, durch die matte, conventionelle Schilderung der Liebe und durch den wenig motivirten und unbefriedigenden Abschluss an dramatischem Interesse verliert, und nur in einzelnen Scenen eine packende Komik zeigt, so war die Wirkung des Stückes damals doch eine durchgreifende. Dass es auf den jugendlichen Molière tiefen Eindruck hervorgebracht hat, ist wohl glaublich, auch wenn die angebliche Aeusserung, dass erst der »Menteur« ihm gezeigt, wie eine wahre Komödie zu schaffen sei, und dass er ohne ihn nie den »Misanthrope« gedichtet haben würde, unmöglich, auf die Autorität der Bolveana hin, als sichere Thatsache angesehen werden darf. 1643 schrieb *Corneille* eine ganz unnöthige Fortsetzung des Menteur unter dem Titel »La suite du Menteur«. Diese von *Voltaire* angepriesene Komödie — übrigens auch eine unselbständige Bearbeitung eines Stückes *Lope's* — hatte, wie *Corneille* selbst im »Examen« zugibt, weniger Erfolg, als der »Menteur«. Seiner Gewohnheit gemäss sieht er die Ursache des Misserfolges in geringfügigen dramatischen Fehlern, die er aus dem Original mit herübergenommen habe. Doch der Hauptgrund ist der, dass dieser zweite Theil zu moralisch ist, um komisch wirken zu können. Dorante ist nach seiner Zufallsheirath, der er sich übrigens durch die Flucht

---

[1]) Vergl. den Dialog zwischen Dorante und Cliton I, 1.

[2]) V. 6. »Et comme dès tantôt je la trouvais bienfaite,
Mon cœur déjà penchait où mon erreur le jette«.

entzogen, plötzlich ein ganz anderer. Er ist ein nobler, sittlichdenkender Mensch [1]), den unverdientes Missgeschick verfolgt. Erst am Schluss belohnt ihn die Hand Mélisse's denn seine verlassene Ehehälfte hat inzwischen — Lachen auf den Lippen und Gram im Herzen — den Vater Dorante's geheirathet — für alles Missgeschick. Die Charaktere der Liebenden sind auch hier wenig gelungen. Mélisse ist von gewöhnlichster Koketterie keineswegs frei; der in sie verliebte Philiste ist auch ohne tiefere Leidenschaft und sucht zuletzt seinen Abfall durch gesuchte Spitzfindigkeiten und die Bitte, der Freund des glücklichen Ehepaares bleiben zu dürfen, einigermassen zu verblümen. Die Figuren der dienenden Personen, des Cliton und der Lyse, sind dagegen einigermassen drastisch und von dramatischer Wirkung. Der Hauptfehler des Stückes ist aber der, dass die Hauptpersonen viel zu ideal denkend sind, um in einer Komödie ihren Platz zu haben, sie gehören in ein sentimentales Rührstück.

Wenn es *Corneille's* Absicht war, die im »Menteur« verletzte Moral wieder zu Ehren zu bringen, so hat er dieser moralisirenden Tendenz fast alle Komik aufgeopfert.

Schon vor dem »Menteur« war *Corneille* mehrfach als Lustspieldichter aufgetreten. Auf das erste, in der Form höchst unvollendete Stück, »Mélite« betitelt, waren eine Zahl anderer Komödien gefolgt, von denen »l'Illusion« (1636) die bekannteste ist. Von einem directen Einfluss dieser Dichtungen auf die spätere Entwicklung der französischen Komödien kann aber nicht, wie bei dem »Menteur«, die Rede sein, wesshalb ich eine Charakterisirung derselben unterlasse [2]).

Capitel II.

Die Bedeutung Rotrou's, Scarron's, Boisrobert's, Quinault's u. A. für die Entwicklung der französischen Komödie.

Die spanische Richtung, der *Corneille's* »Menteur« huldigte und die bei consequenterer Durchführung dem Einflusse der italienischen Commedia dell' arte segensreich entgegengewirkt hätte, fand auch in *Rotrou's* (1609—1650) Komödien ihren Ausdruck. *Rotrou* darf als ein nach gleichen Zielen strebender Rival des Komödien- und Tragö-

[1]) Dass er die Mitgift seiner Braut raubt, geschieht vor dem Beginn des Stückes und stimmt zu seinem Charakter im Stücke gar nicht.

[2]) Man sehe übrigens *Taschereau's* Biographie Corneille's und *Guizot:* »Corneille et son temps« (Paris 1852); auch *Lotheissen,* Gesch. d. frz. Lit. Bd. II, S. 140 ff.

diendichters *Corneille* bezeichnet werden, dessen Ueberlegenheit er in neidloser Selbstbescheidung anerkannte. Insofern waren seine Lustspiele vielseitiger, als sie neben den spanischen Vorbildern auch die antike Komödie nachzuahmen strebten. Das dem *Plautus* in höchst mechanischer Weise nachgedichtete und später durch Molière's »Amphitryon« in den Schatten gestellte Lustspiel: »les deux Sosies« kann als ein charakteristisches Beispiel dieser antikisirenden Richtung angeführt werden. Wie weit ein Einfluss *Rotrou's* auf Molière anzunehmen sei, wird an späterer Stelle dargelegt werden [1]).

Der spanischen Richtung schlossen sich an *Scarron* (1610—1660) in seinen jetzt seltenen [2]), zu *Voltaire's* Zeit noch bekannteren und von diesem in dem Commentar des »Menteur« (A. 5, Sc. 7) als »grossières« bezeichneten Farcen und *Th. Corneille* (1625—1709), der gleich seinen ersten dramatischen Versuch »Les engagements du hasard« (1647) dem *Calderon* nachdichtete. Letzterer gehört bereits der jüngeren, mit Molière gleichalterigen, Dichtergeneration an, die ausser ihm noch durch *Quinault, Cyrano de Bergerac* und den 1651 in Paris auftauchenden *Boursault* repräsentirt wird, von der älteren Schule fordert aber *Boisrobert,* wegen der Beziehungen seiner Stücke zu denen Molière's, eine etwas nähere Erwähnung.

Als Hofmann und Liebling der feineren hauptstädtischen Gesellschaft hatte *Boisrobert* († 1662) die beste Gelegenheit, einen Blick in das verderbte Treiben und die flache Moral jener Kreise zu werfen. Seine »Belle Plaideuse«, das beste der von ihm hinterlassenen Lustspiele, bekundet die Eindrücke, welche er dort empfing. Eine zügellose Moral, welche Tugend, Ehre und Würde vergisst, die Familienbande lockert, und den schlauen, ränkesüchtigen Bedienten zum Vormunde seines in Liebesabenteuer und Geldverlegenheiten verstrickten Herren macht, gibt dem in Bezug auf Charakterzeichnung, dramatische Lebendigkeit und drastische Komik tiefstehenden Stücke eine sociale Bedeutung.

Eine verarmte Mutter, voller Hochmuth, Heuchelei, Intriguensucht und Habgier, eine Tochter, welche ihre schlauen Kokettenkünste hinter äusserer Sanftmuth zu verbergen weiss, ein gewissenloser Bruder, eine listige Dienerin, ein Wucherer und dessen Frau — dieses Consortium von feinen und groben Schwindlern, hat sich vereint, um dem Ergaste, dem Sohne eines zwar geizigen, aber doch von sittlichen Grundsätzen geleiteten Vaters, das Geld aus der Tasche zu locken und ein Heirathsversprechen von ihm zu erschwindeln. Dieser Ergaste ist durch die lügnerischen Vorspiegelungen seiner geliebten

[1]) Da ich es nicht für Aufgabe einer Molière-Biographie halte, näher auf diesen Vorläufer Molière's einzugehen, so verweise ich auf: *Jarry,* Essai sur les Œuvres dramatiques de Jean de Rotrou (Paris 1869). Seine Werke sind 1870 von *Viollet le Duc* herausgegeben worden.

[2]) Meines Wissens zuletzt (?) in der Amsterdamer Ausg. v. 1737. VI. u. VII. gedruckt.

Corinne, die sich für die Wittwe eines Grafen ausgiebt und ihm Scheidungsprozesse mit enormen Erbschaften vorspiegelt, so geblendet, dass er auf den Namen seines Vaters Schulden macht, den Wucherern in die Hände fällt, und nur der Fürsprache seiner Schwester Isabelle es zu danken hat, dass er nicht von dem gestrengen Alten gänzlich enterbt wird. Diese Isabelle, durch die Aussicht getäuscht, dass sie Gattin des angeblich vornehmen und reichen Falandre, des Bruders jener Corinne, werden könne, ist mit dem Bruder gegen den eigenen Vater verschworen. Ja, alle jene Schwindeleien berücken auch den gesunden Sinn des Vaters und überwinden sogar seinen Geiz, — er willigt in jene Doppelheirath ein und ist geneigt, pecuniäre Opfer in der Aussicht auf reichliche Wiedererstattung zu bringen. Zwei Bediente, Brocalin und Filippin, bieten nun ihre ganze schurkische Erfindungsgabe auf, um den alten Amidor zu beschwindeln und zu berauben und scheuen sogar vor Diebstahl nicht zurück. Die Schurkerei siegt über das gute Recht und das ehrenhafte Vertrauen; der Alte, obwohl von einem Nachbar über jenen Diebstahl aufgeklärt, und gerade im besten Zuge, der Schwindelgesellschaft gehörig die Leviten zu lesen, wird endlich doch düpirt, und Ergaste, wie Isabelle bleiben in dem Glauben, dass sie durch die Heirath zu Ehre und Reichthum gelangen.

Wirkt dieses Stück [1]) in seiner moralischen Seite empörend, so versöhnt es durch die naturwahre Zeichnung der weiblichen Charaktere. Jene Corinne zeigt, welch' feines psychologisches Verständniss der *abbé Boisrobert* für jene Art von Charakteren besass, die an der schmalen Grenzlinie der äusserlichen Tugend und der lasterhaften Ausschreitung stehen. Die erste Scene, in der Corinne, scheinbar nur Liebe, Sanftmuth und Selbstlosigkeit, durch geschicktes Vorschieben ihrer nichtswürdigen Mutter das Netz um Ergaste's Haupt zusammenzieht, jene Unterredung mit der Schwester Ergaste's, die uns eine Probe ihrer fein berechneten Kokettenkunst gibt, ihr Benehmen gegenüber dem geizigen, selbstsüchtigen Amidor, alles das wäre eines weit grösseren Dichters würdig. Ja, *Boisrobert* hat hier wenigstens die echte Kunst des Dichters geübt, das Nationale, der Zeit Eigenthümliche zum Typischen und Allgemeingültigen zu erheben, denn jene Corinnes, Argines und Falandres finden sich noch heute in jeder grösseren Stadt ebenso, wie damals in Paris.

Dagegen ist der Charakter des Geizhalses Amidor vor Allem verfehlt, ein Vergleich mit Molière's Harpagon wird das am besten zeigen. Zu den römischen, italienischen und französischen Stücken, welche das Material zu dem kunstgerechten Bau des »Avare« geliefert haben, gehört auch diese »Belle Plaideuse«. Scenen, wie

---

[1]) 1te Ausg. Paris, Guill. de Luyne 1655, mit Dedication an Mme de Ris, première présidente du Parl. de Normandie. Sie ist reich an Druckfehlern, im Personenverz. fehlt Falandre (Dresdner Bibl. L. G. A. 546).

Züge einzelner Charaktere sind von Molière dorther entlehnt worden. So findet sich auch in »Belle Plaideuse« eine Scene, in der Ergaste durch die Geldnoth in die Hände seines eigenen wuchertreibenden Vaters geliefert wird. Er benimmt sich dabei eben so pietätlos, wie dort Cléante. Hier, wie dort, zerreisst der Geiz die Bande, welche die Kinder an den Vater fesseln, werden Liebesverhältnisse hinter dem Rücken des Alten angeknüpft. Auch Amidor, wie Molière's Harpagon macht ein Haus, gibt Gesellschaften, hat Pferde und Wagen. Ein anderer Wucherer, Midan, treibt ähnliche Schwindelgeschäfte, wie Harpagon im »Avare« (A. II, Sc. 1). Aber der gewaltige Unterschied ist nur, dass Amidor's Geiz schlecht zu der geraden, sittlichen, zu Liebe und Verzeihung geneigten, nur das Beste seiner Kinder anstrebenden, ja selbst beschränkten und darum leicht zu düpirenden Sinnesart [1]) passt, die er sonst zeigt. Molière eben verstand es, als echter Dichter und Menschenkenner, einen einheitlichen, psychologisch wahren Charakter zu schaffen und das moralische Gefühl zu versöhnen, welches in *Boisrobert's* Stück durch die ruchlose Täuschung des im Grunde sittlichen Amidor aufs widerwärtigste berührt wird.

Wie die »Belle Plaideuse«, so hat auch ein zweites Stück desselben *Boisrobert:* la Belle Invisible (s. Auszug b. *Fournel* a. a. O. I, 65—90) Beziehungen zu Molière's Komödien. Es erschien 1656, kurze Zeit vor der ersten Aufführung des »Dépit amoureux«, und ein untergeordneter Zug ist aus ihm in dieses Stück übergegangen (s. o. Abschnitt II). Da es jedoch nur die Bearbeitung eines anderen Stückes, nämlich des: »Aimer sans savoir qui« von *d'Ouville*, und die Beziehung zu Molière's »Dépit amoureux« sehr nebensächlich ist, so darf ich eine Charakterisirung desselben unterlassen.

In der »Belle Plaideuse« war also *Boisrobert* dem Beispiele gefolgt, welches *Corneille's* erste Lustspiele gaben: statt fremde Stoffe und Formen in ein durchsichtiges französisches Gewand zu hüllen, hatte er die gesellschaftlichen Verhältnisse des damaligen Frankreich zum Gegenstande der dramatischen Darstellung gemacht. Seine Komödie hat ihren stärksten, ja beinahe einzigen Vorzug in der treuen Abbildung der Wirklichkeit, und es fehlte dem Dichter eben nur das Genie Molière's, um wirklich auf dem Gebiet der Charakter- und Sittenkomödie bahnbrechend zu wirken. Immerhin war die eingeschlagene Richtung die einzig richtige und dem Geiste der französischen Nation am meisten entsprechende, daher es denn nicht Wunder nehmen darf, wenn *Boisrobert* von den Zeitgenossen über Verdienst geschätzt und in den »Véritables Précieuses« des *Somaize* sogar weit über den angefeindeten Molière erhoben wird.

Ein schlimmes Verhängniss für die französische Komödie war es nur, dass neben den Versuchen einer selbständigen, national ge-

[1]) »Bonhomme« wird er an einer Stelle des Stückes genannt.

färbten Dichtungsweise immer wieder die plumpesten Nachahmungen der spanischen und römischen Komödie und namentlich auch, was am meisten zu bedauern, der italienischen Commedia dell' arte sich Bahn brachen.

Eine solche Dichtung im Geiste und Style der italienischen Tageskomödie war der »Pédant joué« des *Cyrano de Bergerac* (1619—1655). Diese 1654 [1]) erschienene Posse soll schon weit früher, während der Gymnasialzeit *C.*'s, zur Verhöhnung seines Lehrers Granger gedichtet worden sein. Dass das Stück später von Molière in den »Fourberies de Scapin« und in »L'amour médecin« benutzt wurde, beweist noch nicht, dass der grosse Komödiendichter die Arbeit seines Schulfreundes besonders hoch geschätzt habe, unerwiesen ist glücklicherweise, dass der »Pédant joué« eine Collectivarbeit *Cyrano's* und des jugendlichen Molière sei [2]).

In alter und neuer Zeit hat *Cyrano* viele Vertheidiger und Lobredner gefunden. *Fournel's* günstige Beurtheilungsweise (in: La Lit. indép. et les écr. oubliés au XVIIème siècle. Paris 1862, S. 53 ff.) hat *Schweitzer's* Darstellung (a. a. O. 39 ff.) bestimmt, und auch *Lotheissen* in seiner geist- und verdienstvollen Gesch. d. frz. Literatur II, 446 ff. sieht in *Cyrano* einen vorwärts strebenden, seiner Zeit vielfach überlegenen Geist. Es ist wahr, *Cyrano* kämpft in der Lettre XII, »Pour les sorciers« überschrieben, gegen den Aber- und Hexenglauben der Zeit, er lehnt sich in der »Voyage dans la lune« gegen die Philosophie des Descartes auf und bricht der freieren Richtung *Gassendi's* Bahn, er vertheidigt *Mazarin's* Regiment gegen das aristokratische Cliquenwesen der Frondeurs, er kämpft selbst im »Pédant joué« gegen todte Gelehrsamkeit, gegen väterlichen Despotismus und zeigt ein Verständniss für die Rechte des menschlichen Herzens und für die einfache Natürlichkeit des Volkslebens. Aber der Mangel aller ästhetischen und moralischen Durchbildung hinderte ihn, ein Dichter zu werden. Sein unstätes, wechselvolles Leben, das ihn zum Theil in die niedersten Schichten der Gesellschaft führte und mit rohen, gemein-sinnlichen Vorstellungen erfüllte, überhaupt der entsittlichende Einfluss eines Zeitalters der Eroberungskriege und Parteikämpfe, der religiösen Beschränktheit und der machiavellistischen Politik, mussten die Entfaltung aller idealen Regungen niederdrücken und dem gemeinsten Realismus um so breiteren Raum gönnen. Wie er sich bei längerer Lebensdauer als Dichter entwickelt haben würde, ist nach den beiden poetischen Versuchen, die wir von ihm besitzen, kaum zu beurtheilen, doch jener »Pédant joué« lässt uns die Vermuthung aussprechen, dass der frühzeitige Tod (er starb 1655 im

[1]) Erschienen: A Paris, ch. Ch. de Sercy in den Œuvres diverses de Cyrano de Bergerac. Der Druck wurde am 12. Mai 1654 abgeschlossen. (Dresdn. Kgl. Bibl. L. G. A. 58.)

[2]) Bekanntlich hat *Grimarest* den ersten Anlass zu diesem Mährchen gegeben und *Voltaire* dasselbe eigentlich erst aufgebracht.

Alter von 36 Jahren) ein Glück für seinen Ruhm, wie für die französische Komödie war.

Die Personen jenes Stückes: der mit classischen Reminiscenzen um sich werfende, dabei gemein-sinnliche, knauserige, tyrannische und bornirt leichtgläubige »Pédant«, ein Zerrbild, wie es nur die muthwillige Hand eines Schulbuben hinkleksen kann, der prahlerische und feige Capitän, der unselbständige, vom schlauen Bedienten gegängelte Liebhaber, die soubrettenhaften Liebhaberinnen, der raffinirte Intriguant, der läppische Spassmacher, alle diese Figuren sind der ersten, besten Stegreifkomödie des italienischen Theaters entnommen. Höchstens zeigt sich die Sucht des Schulbuben, seine mühsam eingepaukte Bücherweisheit anzubringen, hier in einer Weise, welche noch die italienischen Vorbilder an verzerrender Komik überbietet, denn nicht nur der Pedant, sondern auch der Hauptmann und selbst der Hanswurst müssen mit gelehrten Brocken um sich werfen. Zudem der erstaunliche Mangel an Handlung, das Unwahrscheinliche der Intrigue, die vielen dramatisch zwecklosen Personen (Gareau, Paquier, Fleury, grossentheils auch Chasteau neuf), die breiten Monologe und Dialoge, das Zotig-Gemeine in den Witzen, die ungeschlachte Naturwüchsigkeit in der Auffassung der Herzensangelegenheiten! Alles das stellt *Cyrano's* Stück als einen ungeheueren Rückschritt in der Lustspieldichtung dar.

Molière hat denn auch die Jugendarbeit seines Schulfreundes mit derselben überlegenen Feinheit benutzt, wie die »Belle Plaideuse«. Es ist öfters darauf hingewiesen worden, dass der witzige Einfall *Scapin's* in den »Fourberies«, den Léandre durch türkische Corsaren entführen zu lassen und darauf hin dem Alten Geld abzuschwindeln (II, 11) aus dem »Pédant joué« (II, 4) entlehnt ist, aber Molière verlegt vorher den Schauplatz der Handlung eben nach Italien, wo damals eine solche Entführung eher glaublich war, *Cyrano* lässt alles in Paris vor sich gehen[1]). Genevote spielt hier dieselbe Rolle (III, 2) wie die schwatzhafte Zerbinette in den »Fourberies« (III, 3), doch hat Molière es verstanden, diese Zerbinette in einen dramatisch wirksamen Gegensatz zu ihrer Freundin Hyacinthe zu setzen. Auch dort spielt eine fingirte Todesscene (V, 2 u. 3), die aber vorher dem Grangier verrathen wird, und auch, wenn sie zur Ausführung gekommen sein würde, keineswegs an drastischer Komik mit der verwandten Scene am Schluss der »Fourberies« hätte wetteifern können.

Dass in diesem Stücke das moralische Gefühl noch weit mehr verletzt wird, als in Molière's »Fourberies«, dass hier die hinreissende Komik den moralisirenden Unwillen weit weniger zurückhält, bedarf kaum eines Beweises.

[1]) Eine Abweichung beider Stücke besteht noch darin, dass Géronte den türkischen Seeräuber verklagen, Grangier dagegen als echter Schulmeister an ihn schreiben will.



Endlich ist auch der Schluss des Stückes dem »L'Amour médecin« verwandt. Aber welcher Unterschied in der Ausführung des gemeinsamen Grundgedankens! Grangier unterzeichnet den Heirathscontract seines Sohnes mit der von ihm selbst umworbenen Genevotte, während er nur Mitspieler in einer improvisirten scenischen Darstellung zu sein glaubt. Sganarelle im »l'Amour médecin« handelt in ähnlicher Selbsttäuschung, aber aus Rücksicht auf den reizbaren Gesundheitszustand seiner innig geliebten Tochter. Die Verschiedenheit beider Motive zeigt wieder den Unterschied des dichterischen Bewusstseins. Molière sucht die niedere Komik jener halb possenhaften und wenig dramatischen Schlussscenen zu veredeln [1]) und den Widerspruch des moralischen Gefühles zu besänftigen; er handelt als Dichter, wo *Cyrano* nur den Spassmacher spielt.

Will man überhaupt einen Vergleich zwischen dem Komödiendichter *Cyrano* und Molière wagen, so kann man dem »Pédant joué« seinen Platz nur neben und selbst unter den Farcen Molière's anweisen.

Ein unbestreitbar vielseitiges Talent war *Philippe Quinault* (1635—1688), aus niederem Stande geboren, durch die Anziehungskraft seiner Dichtungen schnell emporgehoben und darum der Gegenstand des Neides und der Anfeindung. Fast alle Gattungen der dramatischen Literatur, die Komödie, Tragikomödie, Tragödie, die Decorationsstücke und Operntexte sind in ihrer Geschichte mit *Quinault's* Namen verknüpft. Ihm stand die Gabe, welche vor Allem den Dichter schafft, Phantasie, in weit höherem Grade zu Gebote, als all den Dichterlingen und Kritikern, die ihn anfeindeten. Aber seine Phantasie führte ihn auf die Abwege der Unnatur, Uebertreibung und Manierirtheit. Namentlich als Tragödiendichter fehlte ihm das rechte Mass, und auch in seinen Lustspielen bekundet er eine Neigung für gehäufte Intriguen, effectvolle, aber undramatische Katastrophen und ein mangelndes Verständniss für das Reale, Wahrscheinliche und Naheliegende. Im Opernpomp fand er zuletzt Befriedigung. Er debütirte 1653 mit einer Komödie »les Rivales«, in der er sich an die durch *Corneille* und *Rotrou* aufgekommene spanische Manier anschloss und ein Stück des letzteren zu Grunde legte. Diese ganz unselbständige Arbeit konnte die Eigenthümlichkeiten seines Dichtertalentes nicht in dem Grade zeigen, wie die 1654 erschienene „Tragicomédie“ »La généreuse Ingratitude«. Das Stück spielt in dem Walde von Algier, erinnert an die alten Schäferromane und gibt dem Dichter reiche Gelegenheit, seine Phantasie glänzen zu lassen.

---

[1]) Molière nahm den Fehler seines spanischen Vorbildes, des Acero de Madrid von *Lope*, herüber. Auch dort ist der Schluss rein äusserlich, weder in der Exposition noch in dem Charakter der handelnden Personen begründet und desshalb undramatisch.



Obwohl die beiden Stücke grossen Erfolg gehabt haben sollen, machte doch erst der »l'Amant indiscret ou le Maître étourdi«, 1654 aufgeführt, aber wahrscheinlich erst 1664 gedruckt [1]), ihn berühmt [2]), und gerade dieses Stück hat wegen der Verwandtschaft mit Molière's »Etourdi« für den Moliéristen besonderes Interesse. Der Grundgedanke, dass ein schwatzsüchtiger, argloser Jüngling stets die ihm unbekannten Intriguen seines Dieners, durch dessen Hilfe er in den Besitz einer Geliebten kommen will, vereitelt, ist in beiden Stücken derselbe, nur sind diese Intriguen selbst, die Personen des Stückes und namentlich die Charaktere des Bedienten und seines Herren so verschieden von dem »Etourdi« und dessen italienischen Vorbildern, dass wir nur eine äusserst freie und originale Umarbeitung des »Inavvertito« oder die Nachahmung eines anderen, uns unbekannten italienischen Stückes annehmen können. Denn dass hier eine Nachahmung der italienischen Komödie vorliegt, zeigen die Charaktere des Philippin und der Rosette, der beiden intriguantenhaften Bedienten, die stereotypen Figuren der Liebenden, ferner die auffallende Sucht, äusserliche, undramatische Mittel, wie Verkleidungen, Versteckspielen, abenteuerliche Lügen zur Entwicklung mitwirken zu lassen. Nicht minder aber erinnern diese Eigenthümlichkeiten auch an den Einfluss der spanischen Intriguenkomödie, und vor Allem die Versteckscene im letzten Acte zeigt unverkennbare Aehnlichkeit mit *Calderon's* Lustspiel: »Der Verborgene und die Verkappte«. Es ist nun von Interesse, *Quinault* und Molière, beide als Anfänger in der Lustspieldichtung und Nachahmer der italienischen Komödie, mit einander zu vergleichen. Der Vergleich kann nur zum Vortheile Molière's ausfallen. Dieser hat vor *Quinault* Eins voraus, was für den Komödiendichter von unberechenbarem Vortheile ist, er kannte Leben und Menschen bereits, als er den »Etourdi« schrieb. Die Naivetät seines Célie mag auch outrirt sein, aber sie ist doch weniger unwahrscheinlich, als die sinnlose Schwatzsucht Cléandre's, der mit allen Herzensgeheimnissen ganz ohne Anlass paradirt und selbst dann seine Zunge nicht zügelt, wenn Philippin in nicht missverständlicher Weise andeutet, dass er eine verderbliche Unvorsichtigkeit begeht. Célie ist denn auch kein solcher Jammerprinz, wie Cléandre, der stets, nachdem er Thorheiten begangen, in unwürdigster Weise den Diener um Hilfe, ja einmal demüthigst um Verzeihung bittet, aber doch wieder in kindischem Trotz zur Unzeit den Herren spielen will, und um so lauter redet, je mehr ihm der schlaue Diener den Mund zu schliessen sucht. Cléandre ist allerdings viel mehr ein nobler Cavalier und ernster Liebhaber, als Célie, aber komisch wirkt sein ganzes Wesen

[1]) S. *Fournel* a. a. O. Bd. I, S. 4. Ueber *Quinault* vgl. sonst, ausser *Fournel*, die ausführliche Biogr. in der Ausgabe des Theaters von *Quinault*. Paris 1715. I, 5—61.

[2]) S. über den Erfolg desselben die Schilderung *Perrault's* in den »Hommes illustres«.

nur in sehr relativem Masse. Auch Philippin, ein raffinirter Intriguant, nicht aus Liebe zur Intrigue, sondern weil es der Dienst seines verliebten Herren und die guten Trinkgelder so fordern, hat, obgleich sittlich höher stehend, doch Nichts von der hinreissenden Komik Mascarille's. Treffend gezeichnet sind dagegen die Figuren der beiden Wirthe, namentlich die des Carpalin, eines Renommisten, Egoisten und Intriguanten, der sich prächtig zum Vermittler und Verkuppler in Liebessachen eignet. Die Zankscene der beiden Wirthe, die sich um einen Gast reissen und in lakaienhafter Unterwürfigkeit sich in Anpreisung ihrer Weine überbieten (I, 2), ist von fesselnder Komik.

Verfehlt sind die Figuren des betrogenen Liebhabers Lipsie, und der keifsüchtigen und emancipirten Mutter Lidame. Beide gehen in ihrer Leichtgläubigkeit bis über die Grenzen des Möglichen, und namentlich die plumpe Art, mit der beide in die nicht eben geschickten Fallen des Philippin und Carpalin gehen, ist kaum denkbar. Ebenso ist es unmöglich, dass Courcaillet seinen Concurrenten, der als Bruder der Lidame auftritt, nicht mit Sicherheit wiedererkennen sollte, trotzdem beide kurz zuvor eine Zankscene gehabt hatten, die beinahe mit Schlägen endete. Die Intrigue in dem Stück ist zu gesucht und überladen, und die Mittel, welche die Auflösung herbeiführen, sind rein äusserlich. Namentlich wird der Wille der Mutter, die energisch gegen die Ehe ihrer Tochter und Cléandre's protestirt hat und sogar droht, die erstere in ein Kloster zu sperren und letzteren zu erdolchen, plötzlich dadurch geändert, dass sie in Cléandre den Sohn eines Freundes ihres verstorbenen Gatten erkennt. *Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus!* Der ganze Intriguen-, Lügen-, Versteckungs- und Verkleidungsapparat ist also für die Entwicklung des Stückes unnöthig und dient nur zur Füllung der Acte.

Die übrige Dichterthätigkeit *Quinault's* und seine literarische Stellung können wir kürzer darlegen. Nach dem »Amant indiscret« kam er auf dem Gedanken, in einer Komödie alle Gattungen der dramatischen Dichtkunst zu vereinen. Er nannte das Stück: »La comédie sans comédie«. Das erste Stück, die Einleitung zur Aufführung der nachfolgenden vier Stücke, hat eigentlich nur den Zweck, den Ruhm der Schauspiel- und Dichtkunst zu erheben und ist zugleich eine oratio pro domo. Dann folgen in bunter Mischung erst eine comédie pastorale, dann eine comédie, darauf eine tragédie und endlich eine »tragicomédie en machines«, *Quinault's* Lieblingsgattung. Die einzelnen Stücke sind ohne besonderen Werth.

In den Jahren 1654—1658 dichtete *Quinault* noch seine einst vielgefeierte Tragödie: »La Mort de Cyrus« und vier Tragikomödien. Der Erfolg seiner Dichtungen führte ihn in die Kreise der hauptstädtischen Preziösen, doch da er dem falschen Preziösenthum mehr als dem wahren gehuldigt zu haben scheint, so wurde er von *Somaize* im Dict. des Précieuses bitter angegriffen. Später

übte *Boileau* an dem Tragödiendichter *Quinault* eine freilich parteiische und sehr äusserliche Kritik. 1664 erschien sein bestes Lustspiel die »Mère coquette«, ein Stück, das, wie *Lotheissen* treffend hervorhebt [1]), »bereits in's Fahrwasser Molière's gerieth«. Dann wurde er Verfasser von Operntexten, gelegentlich auch Mitarbeiter an Decorationsstücken, z. B. an Molière's »Psyché«. In die Akademie wurde er 1670 aufgenommen, trotzdem er, wie selbst sein Lobredner in der Einleitung der Ausgabe von 1715 zugesteht, »weder die Geschicht gelesen, noch das Genie der Nationen studirt hatte«.

Es gereicht zu *Quinault's* Ruhme, dass er bei mangelnder Bildung und mittelmässigem Dichtertalente doch einen milden, sanften, zu Lob und Entschuldigungen Anderer neigenden Charakter besass [2]) und nie nach dem Ruhme strebte, grösseren Geistern ebenbürtig zu sein.

Im Vorhergehenden habe ich nur die Erscheinungen auf dem Gebiete des Lustspieles berücksichtigt, die entweder epochemachend waren, wie *Corneille's* »Menteur«, oder zu Molière bestimmte Beziehungen aufwiesen [3]), wie die »Belle Plaideuse«, der »Pédant joué«, der »Amant indiscret«. Es erübrigt noch, zwei Gesichtspunkte hervorzuheben, aus denen manche Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtungen in das richtige historische Licht sich stellen lassen. In den Liebesverhältnissen, wie sie uns die Komödien Molière's vorführen, contrastirt ein gewisser romantischer Schimmer und stellenweis ein pathetisch-sentimentaler Ton mit dem sonstigen Realismus der Stücke und dem halb soubrettenhaften Charakter der Liebhaberinnen. So ist schon im »Etourdi« das Verhältniss Célie's zu Lélie in ein romantisch-mysteriöses Halbdunkel gehüllt, im »Dépit amoureux«, im »Don Garcie de Navarre«, in »Mélicerte« äussert sich die Liebe in einer idealen Reinheit, mit einer überwältigenden Stärke, die mehr an die Tragödie oder Tragikomödie, als an die herkömmlichen Formen der Komödie erinnert. Im »Avare« muss das zarte, romantisch gefärbte Verhältniss der Elise zu Valère dem widerwärtigen Eindruck des Geizes und der Sinnengier, den Harpagon's Gestalt hervorruft, entgegenwirken, und ähnliche Beziehungen des Herzens zeigen »L'Amour médecin«, »le Médecin malgré lui«, »le Malade imaginaire« u. a. Stücke. Jenes romantische Colorit der Liebe ist zum Theil auf die Nachahmung spanischer und italienischer Stücke zurückzuführen, theilweise aber auch eine Eigenthümlichkeit, welche der französischen Komödie schon früher charakteristisch war und an ihren Zusammenhang mit den Ritterromanen und den Schäferidyllen erinnert. Ein solcher Romantiker der Liebe ist vor Allem der

---

[1]) Molière's Leben und Werke, S. 338.

[2]) S. die Schilderung bei *Livet* »La dict. des Préc«. Bd. II, S. 341 u. 342.

[3]) Das Verhältniss Molière's zu *Scarron's* Komödien und Novellen muss, da es sich meist auf einzelne Stellen und Züge, die Molière entlehnt hat, beschränkt, bei Besprechung der einzelnen Stücke erörtert werden.

Dichter *Georges Scudéry* (1601—1667), der nicht nur in seinen Tragikomödien und Tragödien, sondern auch in den Komödien: »Le trompeur puni« 1631, »Le fils supposé« 1635 und »La comédie des comédiens« 1635, die romantischen Formen der Ritter- und Schäferdichtungen nachahmte. Romantisch angehaucht ist auch *Corneille's* »Clitandre« (1632), ebenso seine Dichtung »Illusion« (1636) und *Rotrou's:* »Le mort amoureux« (1628). Der pathetische, gesucht spitzfindige Ton der Liebestiraden ist der damaligen Komödie eigen, und wechselt zuweilen ab mit einer beissenden Verspottung aller idealen Liebe. Eine bittere Satire jener hergebrachten Schilderung der Liebe ist *du Ryer's*: »les vendanges des Surênes« (1635).

Eine fernere Eigenthümlichkeit Molière's ist es, dass er die damaligen Theaterzustände in zwei seiner Stücke theils satirisch, theils humoristisch vorführt. Auch darin waren ihm *Scudéry* in der »Comédie des comédiens« und *du Ryer* in den obengenannten »Vendanges des Surênes«, welche sich auch gegen die absprechenden Kritiken neidischer Dichterlinge, ähnlich, wie Molière's »Critique de l'Ecole des Femmes«, richten, vorangegangen.

Opposition gegen die gesammte Richtung der zeitgenössischen Literatur machten: *Desmarets* in den »Visionnaires« (1640), einem Lustspiele, welches im Sinne des Cardinal Richelieu die mit *Corneille* hereinbrechende Literaturrichtung und ebenso einzelne Erscheinungen der früheren Dichtung bekämpft, und *St. Evremond,* der in den »Académiciens« (1643, gedruckt 1650) gerade für das Neue und gegen die altfränkischen Anschauungen in der Literatur mit scharfgeschliffener Waffe kämpft. Aber Niemand hatte vor Molière seine Satire gegen das gesammte politische, religiöse und sociale Leben gekehrt, Niemand unter den französischen Lustspieldichtern vor Allem offen die religiöse Heuchelei, ohne hinter den Namen und Begriffen der heidnischen Mythologie sich zu verstecken, auf der Bühne angegriffen. Niemand hatte auch die Dichtungsweise der antiken und der romanischen Völker mit universalem Geiste und in originalster Nachbildung zusammengefasst. Die »disjecta membra leonis« waren eben vorhanden, es fehlte nur »das geistige Band« zwischen diesen zerstreut daliegenden Theilen.

Die Aufgabe also, zusammenzufassen, fortzubilden und mit dem eigenen Geiste zu durchdringen, was Andere versucht und in den ersten Anfängen zurückgelassen, fiel dem grossen Dichter zu, als er von der unselbständigen Nachahmung der italienischen Tageskomödie sich freimachte. Noch beherrschten alle jene, jetzt längst vergessene, Dichter die Richtung der Komödie und die Neigungen der gebildeten Welt, und neben den dahingeschiedenen Grössen zweiten und dritten Ranges kamen in *Quinault, Th. Corneille, Boursault* u. a. jüngere Kräfte nicht ohne Formtalent und technische Routine auf. Wie *Quinault* schon damals (1658) gefeiert wurde, haben wir betrachtet, auch *Th. Corneille,* dessen Stärke nicht gerade im Lustspiel liegt,

war durch den Namen, den er mit seinem grossen Bruder theilte und durch die unleugbare Bühnenkenntniss und äusserliche Gewandtheit seiner Dichtungsweise bereits so berühmt geworden, dass er zwei Jahre später in den »Véritables Précieuses« dem damals schon gefeierten Verfasser der »Précieuses ridicules« gegenübergestellt ward. *Boursault* hatte bereits seit seinem 15. Jahre Lustspiele verfasst (er war 1636 geboren), war aber zu jener Zeit noch so wenig bekannt, dass fünf Jahre darauf Molière im »Impromptu de Versailles« ihn als einen ganz obscuren, kaum dem Namen nach bekannten Dichterling hinstellen konnte. Vor Allem galt es, die Erinnerungen an *Corneille* und seine Rivalen auszulöschen, und den Eindruck der jüngeren Lustspieldichtungen zu überbieten.

Vierter Abschnitt.

Molière's Kampf gegen das Preziösenthum[1]).

Capitel I.

Das ältere Preziösenthum.

Von Shakespeare wissen wir, dass er in seinen Jugenddichtungen dem gezierten Style *Greene's* huldigte, ja selbst als dessen Nachahmer auftrat, und dass er in gereifterem Alter nicht nur von diesem Einfluss sich freimachte, sondern sogar die Eigenheiten der *Greene'schen* Dichtung verspottete. Einen ähnlichen Umschwung haben wir jetzt in Molière's dichterischer Entwicklung zu constatiren. Nachdem er noch 1656 im »Dépit amoureux« der italienischen Manier seinen Tribut entrichtet, kommt er fortan nur in einzelnen Fällen auf die Nachahmung der »Commedia dell' arte« zurück, ja, indem er das Preziösenthum der Satire preisgibt, macht er recht eigentlich gegen den italianisirenden Einfluss in Literatur und Gesellschaft Opposition. Denn was ist der preziöse Styl anderes, als eine übertreibende, bis über die Grenze des Lächerlichen gehende Nachahmung des »stilo culto« *Marini's?* Die Beziehungen der Königinnen aus dem Hause der Medici zu Italien hatten ihm in die höfische Gesellschaft Frankreichs Eingang verschafft und in voller Ausbildung erscheint er in den Jahren der Regierung Ludwig's XIII. Zunächst auf einen ausgewählten Kreis beschränkt, verbreitete er sich allgemach über die dem Hofe ferner stehenden Gesellschaftsschichten der Hauptstadt, ja

[1]) Zur Literatur: *Livet*, Le dictionnaire des Précieuses, 2 Bde. Ders., Précieux et précieuses. *Tiburtius,* Molière und das Preziösenthum. *Lotheissen,* Gesch. d. frz. Lit., Bd. I; meine Abh. »Molière's Préc. rid.«, *Herrig's* Archiv, Bd. 62, S. 187 ff. Dazu die Einleitungen zu den Ausgaben der Préc. ridicules von *Moland,* a. a. O., II. *Despois* a. a. O., II. u. *Fritsche,* Ausgew. Lustsp. von Molière, V. *Fournel,* Les Contemp. de Mol., III. Œuvres de *Somaize*, 1661, I.

selbst über die Provinzen. Das literarische und gesellschaftliche Leben wurde in gleicher Weise von ihm afficirt, besonders aber auf dem bequemen Felde der Romandichtung trieb er üppige Blüthen. Die Vertreter und Vertreterinnen dieser Moderichtung stellten ein geschlossenes Cliquenwesen dar, das allmälig die Talente der Literatur und Wissenschaft absorbirte.

Gewöhnlich macht man einen scharfen Unterschied zwischen der älteren Richtung des Preziösenthums, die sich um die Marquise de Rambouillet gruppirte, und der jüngeren, welche in Mlle de Scudéry ihre Hauptvertreterin hat. Diese ältere Richtung sei von Uebertreibung und Affectirtheit freizusprechen, sie habe nur den Zweck verfolgt, die Talente der Wissenschaft und Dichtung zu concentriren, Unterschiede des Standes, der politischen Richtung auszugleichen, und die geselligen Formen zu verfeinern und zu läutern[1]). Die Persönlichkeit der Marquise de Rambouillet ist in der That eine der idealsten in der gesammten französischen Geschichte. Frei von allen Vorurtheilen der Kaste, der Erziehung und der Eitelkeit, von lebhaftem Interesse für Wissenschaft und Dichtkunst, ohne selbst nach dem Ruhme des gelehrten Blaustrumpfthums zu streben, Freundin der Geselligkeit und des feinen Geschmackes, ohne an Pomp und Ueberladung Gefallen zu haben, tonangebend in der Gesellschaft und Literatur und doch eine selbstlose Gattin und Mutter: so steht ihr fleckenloses Bild in den Berichten der Zeitgenossen da. Aber die Dichterlinge und Reimschmiede, die halbgelehrten und koketten Damen, welche in die Zirkel des Hôtel Rambouillet Eintritt fanden, trugen bald die Sprache ihrer süsslichen Madrigale auch in die geselligen Formen hinüber. Platonische Liebesverhältnisse, gezierte und geschnörkelte Pseudonyme, ein geistloses Kokettiren und vergeistigtes Buhlen hinter dem durchsichtigen Schleier poetischer Licenz, erinnern schon damals an die Manieren des späteren Preziösenthums. Der Herzog von Montausier liebäugelte und girrte mit Julie de Rambouillet, der ältesten Tochter der Marquise in einer Weise, die an die Ausartungen der mittelalterlichen Minne gemahnt, und jene Julie selbst secondirte dabei mit wohlerfahrenster Kokettirkunst und raffinirter Schöngeisterei. Glücklicherweise hatte dieses Verhältniss seinen sehr realen und ernsten Hintergrund. Aeussere Hindernisse und der Unterschied des Bekenntnisses stellten sich Jahre lang dem Bunde der Beiden entgegen, und jene sehr concreten Reflexionen liessen das kokette und schöngeistige Spielen nicht recht zur Geltung kommen. Aber man würde nicht später der Julie de Rambouillet nachgesagt haben, dass sie, getreu den Vorschriften der »Carte du Tendre«, ihren Anbeter vierzehn Jahre lang die Folterqualen der Minne habe bestehen lassen, wenn nicht eine von wahrer Liebe grundverschiedene Prüderie jenes Verhältniss durchzogen hätte. Die Begründerin des

[1]) Ausführliche Darlegung auch bei *Fournel*, La Lit. indép. S. 339 ff.

späteren, von Molière und anderen verspotteten, Preziösenthums soll die jüngere Tochter der Marquise, Angélique, gewesen sein.

Die bedeutenderen und bekannteren Mitglieder jenes Kreises, der sich in den Jahren 1620—1645 im Hôtel de Rambouillet versammelte, sind an Geist, literarischer Bedeutung und ästhetischer Bildung grundverschieden. Jener *Ménage* (geb. 1613), Jurist, Philologe, Sprachforscher und Dichter, war ein ebenbürtiger Geistesgenosse der Marquise de Rambouillet und frei von Allem, was an das spätere Preziösenthum erinnert. Weshalb es denn begreiflich ist, dass in den »Ménagiana« (s. o. S. 2) einmal das Preziösenthum der älteren Richtung hoch gefeiert und namentlich von dem Vorwurf der Unsittlichkeit freigesprochen wird, und dass dennoch demselben *Ménage* jener begeisterte Ausruf nach der ersten Aufführung der die späteren Preziösen verspottenden »Préc. ridic.«: »Il nous faudra brûler ce que nous avons adoré« zugeschrieben werden kann. Ebensowenig hat Mme de Sévigné, gleichfalls eine Besucherin des Hôtel de Rambouillet und zu *Ménage* im Verhältniss einer idealen Freundin stehend, etwas mit der Affectirtheit der von *Scarron, Cotin, de Pure* und Molière verhöhnten Preziösen zu thun. Wohl aber sind *Voiture* und *Balzac* [1]), *Cotin, Chapelain* und selbst *Scudéry* (s. o. S. 2) Vertreter jener ausartenden späteren Richtung. Unberührt von dem eigentlich Preziösen blieb auch *Corneille*, und die hohen Herren, wie *Montausier, Condé, Conti*, der Oppositionsmann *Retz* und der autokratische *Richelieu*, die sich ebenfalls in jenen Zirkeln sehen liessen, huldigten eben nur der Moderichtung und dem guten Tone in cavaliermässiger Weise.

Capitel II.

Das spätere Preziösenthum und dessen Carricatur.

Die neue preziöse Mode scheint, wie eben alles Modische und Neue, hauptsächlich ein Monopol der jungen und halbjungen Damencohorte gewesen zu sein, die sich unter den Fittigen der Marquise de Rambouillet und ihrer Geistesgenossen breit machte. Da blähte sich denn *Mlle Desjardins*, die Verfasserin von »Cléonice ou le Roman galant«, in ihrem Gänsegefieder zum stolzen Schwane auf und *Madeleine de Scudéry* brütete über dem poetischen Nonsens, den sie später im »Cyrus« und in der »Clélie« zu Tage förderte [2]).

[1]) Auch *Fournel*, La lit. indép. 344 u. 345 kann ihm nur wenig günstige Seiten abgewinnen.

[2]) Die Analyse beider Romane sehe man b. *Fournel*, La Lit. indép. S. 166 ff.

Ist nun das Hôtel de Rambouillet sowohl in seinem Unterschiede von dem Scudéry'schen Preziösenthum, wie in seinen Ausartungen, Nivellirungen und Uebergängen zu dem späteren Preziösenthum ein concretes historisches Object, so sind wir über den Gegensatz des wahren und falschen Preziösenthums zu Molière's Zeit weniger genau unterrichtet. Und doch geht aus den Préfaces zu Molière's »Préc. rid.«, zu *Somaize's* »Véritables Précieuses« und zum »Grand Dict. hist.« hervor, dass auch in der neuen Richtung sich die Carricatur zum Original gesellte. Molière, wenn er in der Préface (éd. Despois II, 50) von den »Mauvais singes, qui méritent d'être bernés« spricht, kann dabei unmöglich an *Madeleine de Scudéry* gedacht haben, der er in den »Femmes savantes«, »eine seiner berühmtesten Tiraden, die über Frauenbildung und Frauengelehrsamkeit, man möchte sagen wörtlich, entlehnt hat« [1]). Denn es ist wohl ein Unterschied, ob er in den »Préc. rid.« die *Scudéry* und die Marquise de Rambouillet unter den Namen Madelon und Cathos satirisirte, ob er das von der ersteren in der »Clélie« gepredigte System der Liebelei in Sc. V lächerlich macht, oder ob er den obigen derben Ausdruck auf eine in gesellschaftlicher und literarischer Hinsicht hochstehende Dame anwendet. *Somaize* in der Vorrede zu den »Véritables précieuses« (*Livet* a. a. O. II, 10) unterscheidet deutlich zwischen den »illustres personnes qui sont trop au dessus de la satire«, den »vraies précieuses«, die er eben in seiner von ihm als »satire« bezeichneten Dichtung vorführt, und den falschen Preziösen, die er in dem »Dict. hist.« und in »Procès des précieuses« in ihrem Unterschiede von den »véritables précieuses« schildert [2]). Ebenso werden in der Préf. des »Grand dict. hist.« (*Livet* a. a. O. 9) die unwissenden und unsittlichen Preziösen von den wahren unterschieden, die nur Schriftsteller, »mit denen sie einen beständigen geistigen Verkehr haben«, bei sich empfangen. Letzteres bezieht sich nun ebensowohl auf die dem Hôtel de Rambouillet nachgebildeten hauptstädtischen Zirkel, z. B. auf den der *Mlle de Scudéry*, wie auf die ältere Richtung des Preziösenthums. Wir haben demnach zu unterscheiden:

1. Das Hôtel de Rambouillet.
2. Die anderen hauptstädtischen Zirkel, z. B. den der *Mlle de Scudéry* und das darin cultivirte spätere Preziösenthum.
3. Die Nachäffungen und Ausartungen beider Richtungen.

Der Unterschied der zweiten und dritten Gruppe ist aber nicht

---

[1]) *Fritsche's* Worte a. a. O. S. 15.

[2]) »Qu'il est temps de dire un mot des vraies (Prét.) et tout ce que j'en dyrai c'est seulement, que je leur ai donné ce nom parce qu'elles parlent véritablement le langage, qu'on attribue aux Prétieuses et que je n'ai pas prétendu par ce titre parler de ces illustres personnes, qui sont trop au dessus de la satire«. Von den »Précieuses ridicules« im Gegensatz zu den »véritables préc.« ist im Stücke selbst die Rede in dem Text d. Ausg. v. 1661.

klar, da die Zeichnung, die *Somaize* von den »véritables précieuses« entwirft, sich nicht wesentlich von dem in den »Précieuses ridicules« gezeichneten satirischen Bilde abhebt, da auch der »Grand dict. hist.« beide Schattirungen durcheinanderwirrt, und ebenso der »Procès des préc.« jene Differenz nicht klar stellt. Es ist richtig, was Livet Préf. p. XI (I.) sagt, dass das Hôtel Rambouillet verschieden sei von den »précieuses de Somaize«, nicht zutreffend, dass *Somaize* die beiden Epochen des Preziösenthums vermische, denn er will nur die jüngere, zu Molière's Zeit herrschende schildern [1]), wohl aber, dass er diese jüngere Richtung und deren hauptstädtische und provinziale Nachbildungen zwar theoretisch unterscheidet, aber in seinen Schilderungen selbst zusammenwirft.

Es scheint mir hier nicht am Orte, die angeblichen Verdienste jener Literatur- und Geistesrichtung zu erörtern, eine Aufgabe, der sich in neuerer Zeit *Roederer*, *V. Cousin* und *Livet* unterzogen haben. Es ist klar, dass eine so weit verbreitete, lange Zeit dominirende und von so vielen Geistesgrössen getragene Richtung nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben konnte und dass diese Wirkung nicht ausschliesslich eine verderbliche war. Gewiss wurde die Sprache und der gesellige Verkehr verfeinert, und Vieles, was damals von den sprachlichen und geselligen Eigenthümlichkeiten des Preziösenthums der Satire anheimfiel, ging später unbeanstandet in die französische Sprache und Mode über. Aber einer schnellen und verdienten Vergessenheit fielen die literarischen Leistungen jener Richtung anheim; vor Allem die beiden Romane der französischen »Sappho«, *Mlle de Scudéry:* »Cyrus« und »Clélie«. Ebenso: *d'Aubignac's* an verrückten Wortverdrehungen reiche *Macarisse*, *Barys*, *Corbinellis*, *Gilbert's*, *Vert's* und *Vaumorière's* Schreiberei. In den Manieren und Moden des späteren Versailler Hofes bemerken wir dagegen noch Anklänge an das Preziösenthum und in Mme de Maintenon erhob sich dieses zum Pietismus gewordene Preziösenthum zur Herrschaft über den König und über Frankreich.

Capitel III.

Die Opposition gegen das Preziösenthum. Molière's »Précieuses ridicules«.

Der gesunde Verstand, das unvergängliche Erbtheil der französischen Nation, erhob sich bald gegen die Uebertreibungen und Ver-

---

[1]) Zum mindesten in den »Véritables préc.« und dem »Procès des préc.«

zerrungen, wie sie schon die ältere Richtung des Preziösenthums zeigt. Der Vorkämpfer dieser Opposition war *Agrippé d'Aubigné* in dem Roman: »Aventures du baron de Foeneste«. Hier kämpft die schlichte Rauhheit der alten Zeit gegen die von Italien kommende Manierirtheit. *Sorel* im »Berger extravagant« fühlte sich dem Preziösenthum gegenüber als französischer Cervantes. *Scarron*, durch seine Gemahlin mit dem Preziösenthum liirt, verspottet es gleichwohl in der Vorrede zum »Ecolier de Salamanque« und in der zweiten Satire [1]). *Cotin* selbst, einer der Anhänger des Preziösenthums, moquirt sich doch in seinen Briefen darüber, und der Roman des *Abbé de Pure:* »le Mystère des ruelles« erhebt sich an einer Stelle zu einer vernichtenden Satire, die fast an Molière erinnert [2]).

Wie gewöhnlich in seinen Angriffen auf die Thorheiten der Zeitrichtung, waren auch hier dem grössten aller Satiriker die Wege vorgebahnt, nur ist desshalb seine Satire eine nicht minder originale, von einem anderen Geist durchleuchtete, als die seiner Vorgänger.

Seit *Somaize's* Angriffen hat man in den »Précieuses ridicules«, denen wir uns jetzt zuwenden, Plagiate entdecken wollen, doch hat man weder die Benutzung des *de Pure*'schen Romanes, noch des »Cercle des Femmes« von *Chapuzeau* nachweisen können [3]). Ebenso hat man ohne triftigen Grund die Bedeutung und Tragweite jener Satire dadurch abzuschwächen gesucht, dass man behauptete, die »Préc. ridic.« träfen nur die Ausartungen des Preziösenthums, namentlich die provinzialen Formen desselben und seien auch ursprünglich für die Provinz geschrieben und in derselben zuerst aufgeführt [4]). Man wird aber seit *Despois*' abschliessender Untersuchung die Annahme fallen lassen, dass Molière nur die Carricaturen des Preziösenthums angegriffen habe, und wird in jener Stelle der später hinzugefügten Préface nur den Versuch sehen, sich durch die Unterscheidung der wahren und der nachäffenden Preziösen vor der gefährlichen Feindschaft des Hôtel Rambouillet und der anderen hauptstädtischen Zirkel zu schützen. Ebensowenig darf man die Annahme einer absichtlichen Verspottung der Madeleine de Scudéry und Cathérine de Rambouillet durch die Namen »Madelon und Cathos« unbedingt abweisen [5]). Wenigstens spricht die Thatsache, dass Molière's »Ecole des maris« drei Jahre später im Hôtel Rambouillet aufgeführt wurde, keinesfalls dagegen. In drei Jahren lässt sich manches vergessen, und die Neigung der Preziösen, sich an alle namhaften Grössen der Hauptstadt heranzudrängen, lässt jene Rücksicht auf den schon gefeierten Dichter sehr begreiflich erscheinen.

---

[1]) S. a. a. O. VI, 103, VIII, 206—217.
[2]) Angef. bei *Livet* a. a. O., II, 339.
[3]) S. *Despois* a. a. O. II, S. 22, 25 f., wogegen *Moland*, II, S. 10.
[4]) Zur Widerlegung s. *Despois* a. a. O. S. 8 ff.
[5]) So *Despois* II, 4, wogegen *Tiburtius* a. a. O., S. 21, *Fritsche* S. 21.

Die Zeitgenossen und die Anhänger des Preziösenthums sind auch nie über die eigentliche Tendenz der Molière'schen Satire in Zweifel gewesen. *Somaize* in der Vorrede zu den »Véritables préc.« sagt ausdrücklich unter heftigsten Ausfällen gegen Molière: »(Il) met sur le théâtre une satire, qui, quoique sous des images grotesques, ne laisse pas de blesser tous ceux qu'il a voulu accuser«. Die Préface zu dem 1661 erschienenen Grand dictionnaire hist. (*Livet* a. a. O. I, 9) hebt hervor, dass Molière auch die literarisch gebildeten Preziösen verspottet habe. Das plötzliche Aufhören der Vorstellungen des Stückes, gleich nach der ersten Aufführung, das zweifellos von einem hochgestellten Anhänger der Preziösen bewirkt wurde[1]), deutet ebenfalls darauf hin, dass die ganze Coterie sich auf's tiefste getroffen fühlte. Und welchen Zweck sollten endlich die von *Somaize* in bewusstem Gegensatz zu Molière verfassten Komödien, oder *Gilbert's* Stück: »La vraie et la fausse Précieuse« haben, wenn nicht den, wenigstens die besseren Kreise des Preziösenthums vor dem Fluch des Lächerlichen zu schirmen?

Es ist bekannt, dass die »Précieuses ridicules« vor der ersten Ausgabe (1660), eine etwas andere Form hatten, als die uns überlieferte. Wie aus dem »Récit en prose et en vers de la Farce des Précieuses« des *des Jardins*[2]) hervorgeht, wurden die beiden vornehmen Freier auf der Bühne selbst von den Mädchen abgewiesen, und diese letzteren heissen Clymène und Philimène. Dadurch wurde die Handlung ausgedehnter, aber dramatisch weniger belebt, die Aenderung gereicht also dem Stücke zum entschiedenen Vortheile.

Ueber das Stück selbst sind längere Auseinandersetzungen unnöthig, und sachlich-sprachliche Erklärungen des Einzelnen sind Aufgabe eines Herausgebers, nicht des Biographen. Es sei nur auf die meisterhafte Feinheit und diplomatische Vorsicht hingewiesen, die Molière's Satire hier kennzeichnet. Wenn er die überspannten Romantheorien einer *Scudéry* durch Bürgermädchen vortragen lässt, wenn er dieselben dem Spotte und der Nachäffung gewöhnlicher Lakaien preisgibt und sie als etwas ganz Aeusserliches, von jedem Nachzuäffendes hinstellt, so wies er dem Preziösenthum seine Stellung unterhalb der wahren Bildung an und deckte die geist- und inhaltslose Leere dieser vielbewunderten Moderichtung auf. Universal, wie stets, ist auch der Charakter dieser Satire Molière's. Die literarischen und gesellschaftlichen Versündigungen des Preziösenthums, seine Verkennung der natürlichen Neigungen des Weibes, seine Tendenz, die Grundlagen der Familie und Gesellschaft aufzulösen, alle diese Eigenthümlichkeiten einer unnatürlichen Modebildung werden dem vernichtendsten Spotte preisgegeben. Und doch vermeidet er persönliche und directe Anspielungen, doch liess er den vornehmen Damen und

---

[1]) S. d. Erörterung b. *Despois* a. a. O. S. 17.
[2]) Abgedruckt ebds. S. 120 ff.

Herren jener Coterie die wohlfeile Ausrede, dass nicht sie, die Grössen der Hauptstadt, sondern nur »zwei Gänschen aus der Provinz« lächerlich gemacht seien.

Mascarille, der als marquis verkleidete valet, spielt ungefähr dieselbe Rolle, wie sein Namensvetter im »Dép. amoureux«. Der Intriguant und Schurke des »Etourdi« ist hier dem Possenreisser und Spassmacher gewichen. Secundirt wird er durch den gesetzteren Jodelet. Der Name Gorgibus, die stehende Bezeichnung des biederen Spiessbürgers, während Sganarelle der Theatername des beschränkten und zugleich eigenwilligen und tyrannischen Philisters ist, kommt hier zuerst vor, doch gab es schon früher ähnliche Theaternamen [1]). Die Dienerin Marotte kommt hier über eine blosse Statistenrolle kaum hinaus, und es war eine geschickte Aenderung *Somaize's*, dass er in den »Vér. Préc.« diese Marotte zur Beatrix machte, die das Kauderwelsch ihrer eigenen Herrin verspottet.

Für den durchschlagenden Erfolg dieses Stückes sprechen, ausser den Zeugnissen *Loret's* [2]), noch die zahlreichen Aufführungen in dem ersten Jahre (44 in weniger als 12 Monaten) [3]), während es später dem Schicksale aller zeitgemässen Tendenzstücke verfiel und vom 12. Juni 1661 ab ad acta gelegt wurde. Dass Molière in Folge dieses glücklichen Griffes das Eintrittsgeld erhöht habe, ist zwar unbegründet [4]), doch that erst dieses Stück dem Concurrenztheater des Hôtel de Bourgogne wirksam Abbruch [5]). Der ersten Vorstellung wohnte das ganze Hôtel Rambouillet bei und war natürlich klug genug, seine Verlegenheit und Indignation nicht kundzugeben, hinderte jedoch die Wiederholung des Stückes für zwei Wochen (18. Nov. bis 2. December). Es ist sehr unwahrscheinlich, dass einer der hervorragendsten Anhänger des Preziösenthums, *Ménage*, damals jenen begeisterten Ausruf gethan habe: »Il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, et adorer ce que nous avons brûler«. Wer die »Ménagiana« aufmerksam liest, wird sich überzeugen, dass *Ménage* stets der älteren Literaturrichtung und auch dem Preziösenthum zugewandt blieb, was ihn an einer aufrichtigen Bewunderung und offenen Anerkennung der Werke Molière's und *Racine's* nicht hinderte. Man sagt sogar, Molière habe ihn späterhin als Vadius in den »Femmes sav.« lächerlich gemacht, und eine Stelle der »Ménagiana« gibt dies indirect zu verstehen [6]). Ein rückhaltsloser Bewunderer jenes Stückes ist also der gelehrte und edel denkende *Ménage* keinesfalls gewesen.

---

[1]) S. *Fritsche*, Molière-Studien unter Gorgibus u. Ausgabe d. P. R. A. 15.
[2]) *Despois* a. a. O. S. 19, 30.
[3]) Régistre de la Grange S. 13 ff.
[4]) S. *Despois* a. a. O. S. 11—13.
[5]) S. d. Andeutungen in den Vér. Préc. *Livet* a. a. O. II, S. 36, 38.
[6]) Ménagiana 3. Ausg. III. p. 234.

Wie bekannt, liess *Ribou* die »Préc. rid.« ohne Molière's Wissen drucken, worauf, durch Molière's Einwirkung, das dem Raubdrucker ertheilte Privileg aufgehoben wurde. Molière selbst liess dann die »Préc. rid.« im Jahre 1660 unb 1663 zweimal ohne wesentliche Textänderungen drucken (bei G. de Luyne, welcher sein Druckprivileg mit Sercy und Barbin theilte).

Von der Besetzung der Rollen wissen wir, abgesehen von den mit den Darstellern gleichnamigen Personen des Stückes (la Grange, du Croisy, Jodelet), nur, dass l'Espy den Gorgibus und Molière den Mascarille spielte [1]).

Capitel IV.

Der Kampf der Preziösen gegen Molière.

Als Vorkämpfer des so schwer gedemüthigten Preziösenthums trat *Somaize*, ein obscurer Dichterling, mit seiner Komödie »les Véritables Précieuses« 1660 (von Ribou, aus Rache über das ihm entzogene Druckprivileg, ebenso wie *Somaize's* versificirte Bearbeitung der »Préc. rid.« verlegt) auf. Es war wohl mehr Neid und Hass gegen Molière, als Vorliebe und Bewunderung für die Preziösen, was diesen ungeschickten Vertheidiger ins Treffen führte. Denn jene »Satire« gegen Molière ist eben die schlagendste Rechtfertigung der Molière'schen Satire. Auch hier werden die gezierten Ausdrücke der Sprachmodelei durch die servante Beatrix verspottet, auch hier die übertreibenden Wendungen der preziösen Dichtkunst ins Lächerliche gezogen (*Livet* a. a. O. S. 20, 32 u. 34). Zwei Farceurs ahmen auch in diesem Machwerke die Preziösensprache nach und düpiren die beiden Modedamen auf's gründlichste. Man könnte daher zweifeln, ob *Somaize* überhaupt für das Preziösenthum und nicht bloss gegen Molière aufgetreten sei, wenn nicht die Zeichnung der beiden Précieuses und die oben angeführte Stelle der Vorrede eine gewisse Sympathie mit dem Preziösenthum andeuteten. Der erste und eigentliche Zweck dieses Machwerkes ist aber die geflissentliche Herabsetzung Molière's. Die Vorrede spottet über die Anleihen, die Molière bei den Italienern gemacht habe, und sucht das Gerücht zu verbreiten, dass Molière an *de Pure's* oben erwähntem Romane und an

[1]) S. Récit en prose et en vers bei *Despois* a. a. O. S. 129 u. *Fritsche*, Molière-Studien unter Mascarille, wo auch der Nachweis, dass M. diese Rolle ohne Halbmaske spielte.

dem Nachlasse des *Guillot-Gorgeu*, den er von dessen Wittwe käuflich erstanden, Plagiate begehe. Darauf hin wird er als »singe en tout ce qu'il fait« bezeichnet, und seiner Vorrede zu den »P. R.« eine »insolence effrontée«, die sich unter einer »fausse vertu« verberge, zugeschrieben. Die übrigen Stellen der Vorrede sind ohne Bedeutung. In dem Werke selbst wird zuerst der Vorwurf gegen den Dichter erhoben, dass er seine Werke vor der Aufführung bei den Grossen vorlese. Die »P. R.« werden dann noch einmal genauer als Kopie einer italienischen Bearbeitung des *de Pure*'schen Romanes qualificirt und Don Garcie de Navarre als eine verfehlte Tragödie hingestellt [1]). Dem Molière gegenüber werden *Boyer*, *Quinault*, *Boisrobert* und in eingeschränktem Masse selbst der jüngere *Corneille* in den Himmel gehoben (S. 28 f.).

Weniger scharf ist *Somaize's* Sprache in der Vorrede zu der versificirten Bearbeitung der »P. R.« (1660). Hier wird wenigstens Molière der Ruhm zugestanden, durch sein Spiel die entlehnte italienische Farce verbessert zu haben und ein »guter Possenreisser«, wenn auch »ein schlechter Komödiant« zu sein (a. a. O. S. 45). Und in dem Widmungsbriefe an Marie de Mancini gesteht *Somaize* von den »P. R.« ein, sie seien »une satire, qui doit sa plus grande réussite à ce certain courant des choses, qui les fait recevoir, de quelque nature qu'elles soient et que nous appelons la mode« (a. a. O. S. 42), eine Lobeserhebung, die freilich an *Somaize's* gewöhnlichen Fehler, dem der Unklarheit, leidet.

Die zweite Komödie, *Somaize's* »Procès des Précieuses« betitelt, war schon in den »Véritables Précieuses« angedeutet. Hier weist die eine der beiden Précieusen auf den Unterschied der véritables und ridicules précieuses hin, wie ihn der »Procès des Préc.« schildere [2]). War es also der scheinbare oder wirkliche Zweck der ersten Dichtung, die verletzenden Schroffheiten der Molière'schen Komödie zu mildern, so lässt die folgende Dichtung zuerst ein Carricaturbild des Preziösenthums durch ungebildete oder parteiische Menschen entwerfen, um dann mit einer Glorificirung des echten Preziösenthums zu schliessen.

Ein bäurischer Landedelmann — Ribecour —, der über das Eindringen des Preziösenthums in die altfränkischen Sitten der Provinz entrüstet ist, will hier die Précieusen bei den Pariser Gerichten verklagen. Ein Scheingerichtshof geht auf die Laune des Bauern ein, verurtheilt die Preziösen, bis sich am Schluss herausstellt, dass der Kläger und sein alberner, schwatzhafter Diener düpirt sind. Der Diener Ribecour's — Roguespine ist sein Name — ent-

---

[1]) *Livet* p. 27: Il a prétendu faire une pièce sérieuse, mais c'est une fort meschante comédie, car l'on y compte plus d'incidens, que dans l'Estourdy.

[2]) So in der Ausg. der Werke *Somaize's* von 1661, Bd. I. (Berliner Kgl. Bibl.).

wirft von dem hauptstädtischen Preziösenthum eine Schilderung, die wenigstens der Form nach eine Carricatur ist. Auch die Vertheidiger und Anhänger dieser Zeitrichtung trifft jener entstellende Spott. Théocrite, Professor der Preziösensprache [1]), kennt den schwierigen Jargon nur aus dem Lexicon (s. Sc. X). Die eigenen Schüler spotten dieses Ignoranten, und eine Schülerin verlangt ihr Lehrgeld wieder, weil die Preziösensprache schon veraltet sei.

Es liegt in der Tendenz des Stückes, dass die Ankläger des Preziösenthums entweder fade, urtheilslose Menschen sein müssen, oder von selbstsüchtigen Motiven getrieben werden. Jener Diener, der die Preziösen so verspottet, ist zugleich der lernbegierige Schüler und Nachäffer alles Preziösen. Professor Pancrace verlangt die gerichtliche Verurtheilung dieser Zeitrichtung, weil der preziöse Jargon seinem Unterricht in den romanischen Sprachen gefährdende Concurrenz mache. Dagegen ist Epicarie, die Vertheidigerin des angeklagten »corps des prétieuses« eine respectable, intelligente Dame. Mit vieler Wärme und Beredtsamkeit wirft sie die gegnerischen Argumente nieder, ohne doch die Schwäche des Hauptargumentes, dass die Preziösen das unbestreitbare Recht hätten, eine neue Sprache, gleich den anderen romanischen Sprachen, zu erfinden, verdecken zu können. Die Schwächen dieser Dichtung bedürfen kaum einer Kritik. Von einer Widerlegung oder auch nur Abschwächung der von Molière geübten satirischen Kritik kann kaum die Rede sein. In dem jener Dichtung voranstehenden Vorwort »Au Lecteur« rechtfertigt der Dichterling es mit den Freiheiten einer burlesken Dichtung, dass hier ein abgekürztes gerichtliches Verfahren stattfinde, während sonst Prozesse sechs Monate dauerten (a. a. O. S. 55). Solche Dichter- und Kunstkritiker massten sich damals an, »Satire« gegen den Meister aller Satire zu schreiben.

Somaize hat ausser diesen beiden Machwerken noch 1659 einen »Grand dict. des Préc. ou la Clef de la langue des ruelles«, d. h. eine Zusammenwürfelung preziöser Wendungen aus *de Pure's* Roman und Molière's Komödie (*Livet* I, p. V—XXVII), und einen »Grand dict. des Préc. hist. poétique etc.« (1661), worin er Personen, Sitten und Manieren der wahren und falschen Preziösen schildert, zuweilen mit scharfer Herabsetzung und in einer Weise, die Molière's Satire am besten rechtfertigt, geschrieben (s. *Livet* I, p. 21—276).

---

[1]) Im Personenverzeichniss (*Livet* II, S. 56) wird Théocrite als professeur des langues espagnole, ital. et franç.; Pancrace dagegen als Prof. de la langue prétieuse bezeichnet. Doch ist Pancrace (s. S. 71) ursprünglich Prof. der romanischen Sprachen und wendet sich nur, den Zeitanforderungen entsprechend, dem preziösen »pâtois« zu, Théocrite ist ausschliesslich Lehrer der Preziösensprache.

Capitel V.

Nachwirkungen der »Précieuses ridicules« Molière's.

Der Preziösenstreit ging nicht zu Ende, ohne dass auch Molière's Partei zu Wort kam. Ein unbekannter Anhänger Molière's schilderte kurze Zeit nach der Veröffentlichung der »P. R.« die verhängnissvollen Wirkungen dieser zermalmenden Satire [1]). Die Preziösen, einst gefeiert und geehrt, werden hier von dem Dichter, den Anbetern und der Liebe verlassen, die in feierlichem Liede für immer von den Geächteten Abschied nehmen.

Diese »Mascarade«, deren Text ohne besonderen poetischen Werth ist, spiegelt doch die längst verbreitete Umwälzung einer Zeitrichtung, den Uebergang von *Cotin*, *M. Scudéry*, *Somaize*, zu *Boileau*, *Fénelon*, Molière wieder.

Weitere Nachwirkungen der »P. R.« sind in der »Académie des Femmes« von *S. Chapuzeau* (1661 oder 1663), die nur eine versificirte Bearbeitung des angeblich von Molière benutzten »Cercle des Femmes« (s. o.) ist [2]) und in *la Forge's:* »Joueuse dupée« (1664) zu erkennen [3]). *Chapuzeau* behandelt die Frauengelehrsamkeit und die weiblichen Emanizipationsgelüste in einer verallgemeinernden Weise, die mehr an Molière's »Femmes Sav.« als an die »P. R.« erinnert. Emilie, eine Gelehrte, voller Hochmuth und Prätentionen, will, ihren Studien zu Liebe auf das eheliche Glück verzichten, höchstens kann sie sich entschliessen, einen reichen und vornehmen Anbeter zu beglücken [4]). Voller Indignation weist sie den gezierten, phrasenhaften, von Schulgelehrsamkeit überträufelnden »pédant« Hortense zurück; dieser, um sich zu rächen, lässt seinen schlauen Diener Guillot als Marquis auftreten und die Hand der Prüden gewinnen. Glücklicherweise kehrt der todtgeglaubte Gatte der Emilie zurück, der Betrug wird aufgedeckt und der Emilie von ihrem wiedererstandenen Gatten das unheilvolle Studiren untersagt. In der 3. Scene des III. Actes versammelt sich ein Kreis von Nachbarinnen der Emilie um diese als gelehrte Präsidentin. Da tritt eine emancipirte Dame, Aminte, auf, die das Joch des Ehemannes abschütteln will, und darin von Emilie unterstützt wird, während Lucrèce, ein einfach-natürlicher Charakter, der an die Henriette der »F. S.« erinnert, sich der geschmähten Ehemänner annimmt. Auch hier drängt sich uns die Aehnlichkeit mit einer Scene der »F. S.« auf, während von Uebereinstimmungen mit den »P. R.« nicht die Rede sein kann. Jene Emilie verkehrt

---

[1]) La Déroute des Précieuses, bei *Fournel* a. a. O. II, S. 503 ff.

[2]) *Fournel*, Contemporains de M. III, S. 208, ebds. in verkürzter Form das Stück S. 213—247. Der »Cercle« erschien in Prosa 1656.

[3]) Ebds. II, S. 291—312.

[4]) A. a. O. S. 220.

mit ihrer Dienerin Lisette etwa so, wie Philaminte mit Martine in dem Molière'schen Stücke; dagegen ist von einer Auflösung der Familienbande hier nichts wahrzunehmen, denn Emilie's Vater nimmt sich der Prätentionen der Tochter an. Ueber das »Marquisat« wird in Act II, Sc. 3 u. 4 ein vernichtender Spott ausgeschüttet, der dem eines Molière nicht ganz unebenbürtig ist.

In der »Joueuse dupée« tritt auch eine »précieuse«, Polixène genannt, auf, die sich aber darauf beschränkt, gegen die Modetollheit des Spielens zu declamiren, und für das Theater, natürlich für das vornehmere des Hôtel Bourgogne, sich zu begeistern. Sonst ist das Stück nur eine Satire auf die Spielwuth.

Directe Beziehung zu dem Preziösenstreit haben also diese beiden Komödien nicht in derselben Weise, wie *Somaize's* Dichtereien und *Gilbert's* (bis jetzt nicht gedruckte) [1]) Komödie: »La vraye et la fausse précieuse«.

---

[1]) S. *Fournel* a. a. O. II, S. 5.

Fünfter Abschnitt.

Molière und seine Truppe in den Jahren 1659—1662.

Capitel I.

Das Personal des Molière'schen Theaters.

Aus kleinen Anfängen hatte sich das »Illustre Théâtre« bis zur Concurrenz mit der vornehmen Bühne des Hôtel de Bourgogne erhoben. Welche Veränderungen und Wechselfälle seit dem December 1643, wo zuerst die Existenz dieses Theaters in Paris bezeugt ist! [1]) Die Concurrenz mit dem Bourgogne- und Marais-Theater, mit den sonstigen in Paris spielenden französischen und fremdnationalen Truppen war lange Zeit für das buntgemischte und nur zum geringen Theil talentirte Personal allzu erdrückend, ein Ortswechsel des Theaters fruchtete auch nichts und Molière, der für die Truppe in edelmüthiger Unbedachtsamkeit sich verbürgt hatte, musste 1645 ins Schuldgefängniss wandern. Damals spielte er übrigens noch keine hervorragende Rolle in der Truppe, wie wir oben auf Grund von authentischen Zeugnissen nachgewiesen haben und dass er am 28. Juni 1644 in dem Anstellungsdecrete eines für die Truppe engagirten Tänzers als Erster unter den Schauspielern des »Illustre Théâtre« erwähnt wird, ist noch kein Beweis für das Gegentheil. [2]) Die Wanderungen in der Provinz, eine directe Folge jener finanziellen Bedrängnisse, förderten erst sehr allmälig die künstlerische und materielle Lage der Truppe und liessen den nie völlig aufgegebenen Plan einer dauernden Niederlassung in der Hauptstadt erst im October 1658 zur Ausführung gelangen. Inzwischen aber hatte sich durch Aufnahme der besseren Mitglieder von verschiedenen Wandertruppen, durch Ausstossung der unfähigen Ele-

[1]) Am 28. December constituirt sich die Familie Béjart mit verschiedenen Andern zu einer Schauspielertruppe und engagirt einen Baumeister für die Herrichtung des Theaters. (s. Fournel III. S. 425).

[2]) Die andern Mitglieder der Truppe waren allzu unbedeutend, die eigentliche Leitung aber bei M. Béjart.

mente und durch den zunehmenden persönlichen Einfluss Molière's eine zwar wenig zahlreiche, aber in einheitlichem Sinne geleitete und an frischen Kräften reiche Truppe gebildet, die sich der Protection des Königs und seines Bruders erfreute. Wir sahen, dass diese Protection freilich in Wirklichkeit weniger bedeutete als es schien, indessen vermochte sie allein das Odium des Provinziellen von der Truppe zu nehmen.

Bei ihrer Rückkehr nach Paris bestand die Truppe aus 10 Darstellern und einem »Gagisten«,[1]) Namens *Croisac.* Von Bedeutung unter diesen Mitgliedern waren nur *Duparc*, Vertreter der niedrigkomischen Rollen, *Mlle Béjart*, die Soubrette des Theaters, *Mlle Duparc*, damals Heldin und Liebhaberin, und *Mlle Debrie*, Darstellerin der naiven Rollen. Molière selbst spielte die Rollen des ersten Komikers, musste aber, bei der geringen Zahl des Personals ebenso wie die andern, auch aushülfsweise eintreten; z. B. gab er den Albert im »Dép. am.«. 1659 fanden wichtige Veränderungen im Personal statt. Ostern 1659 ging das Duparc'sche Ehepaar auf kurze Zeit zum Marais-Theater über, aus Gründen, die nicht genügend bekannt sind, dafür traten *Jodelet*, ein bejahrter Schauspieler des Marais-Theaters als Komiker und *l'Espy* als Darsteller älterer Rollen ein. Neu engagirt wurden: *du Croisy* (für Rollen des zweiten Liebhabers) und seine Frau für Nebenrollen. Das Austreten *Dufresne's* und die Entlassung des *Croisac* war ohne Bedeutung für die Entwickelung des Molière'schen Theaters; dagegen war es für dieselbe von höchster Wichtigkeit, dass *La Grange*, bisher Provinzialschauspieler, als Mitglied der Truppe eintrat. Er nahm als Darsteller der Helden und ersten Liebhaberrollen von vornherein eine wichtige Stellung ein, so dass später (1664) Molière ihm das wichtige Amt des »orateur« (s. u.) überlassen konnte. Die Rollenvertheilung war von da ab (soweit nach unserer mangelhaften Kenntniss der Rollenbesetzungen in den im Petit-Bourbon gespielten Stücken eine genauere Bestimmung möglich ist) in Molière's eigenen Stücken folgende:[2])

Molière: erster Komiker und Charakterdarsteller,
La Grange: erste Helden und Liebhaber,
Duparc (der 1660 wieder eintrat): niedrig komische Rollen,
Jodelet († 1660): komische Rollen,
l'Espy: Väter,
du Croisy: zweite Helden und Liebhaber, sonst gemischtes Repertoir,
Mlle Béjart: Soubrette,
Mlle de Brie: naive Rollen,

[1]) Die »Gagisten« scheinen für Statistenrollen oder ganz unbedeutende Nebenrollen verwandt worden zu sein.

[2]) Ein Durcheinandergreifen der Rollen war dabei nicht zu vermeiden, s. einzelne Beispiele in meinem Beitrag über Rollenbesetzung in Molière's Stücken in Herrigs Archiv Bd. 64, S. 227 f.

Mlle Duparc (seit 1660 wieder in der Truppe): Heldin und Liebhaberin.

Für Nebenrollen und zur Aushülfe: *J. Béjart l'aîné*, † 1659, *L. Béjart*, le cadet, *de Brie*, *Mlle. Hervé*. Von Ostern 1659 bis ebendahin 1662 bestand die Truppe Molière's aus zwölf Darstellern.

1662 wurde sie um drei Mitglieder vermehrt, indem *de la Thorillière*, ein sehr vielseitiger Darsteller und *Brécourt*, ein gewandter Komiker und nicht unbedeutender Lustspieldichter vom Marais-Theater zu ihr übergingen und indem vor Allem die Gattin Molière's nach ihrer Verheirathung in Rollen der ersten Liebhaberin auftrat. So erst wurde die nothwendige Scheidung zwischen den Rollen der Heldin und Liebhaberin durchführbar; die Heldinnenrollen verblieben der *Duparc*, die in Molière's eigenen Stücken die Rollen der Koketten spielte. *Brécourt* ersetzte den 1660 gestorbenen *Jodelet* und *La Thorillière* trat zur Ausfüllung anderweitiger Lücken im Personal ein. 1664 wurde *Brécourt* durch *Hubert* abgelöst, der zugleich Frauenrollen von emancipirtem Charakter spielte, und 1670 wurde die ältlich gewordene *M. Béjart* durch die *Beauval* ersetzt, der unfähige *L. Béjart* aber wurde mit Pension entlassen und ausserdem der 17jährige *Baron* als Debutant und *Beauval* als untergeordneter und nur mit der halben Gage besoldeter Darsteller aufgenommen. Die *Duparc* war bereits 1667 zum Bourgogne-Theater übergegangen, und ihr Gemahl im November 1664 gestorben. Beide blieben unersetzt, so dass 1670 die Truppe aus zwölf bezahlten Darstellern, aus *Beauval* und dem Pensionär *L. Béjart* bestand [1]).

Capitel II.

Die Auswahl des Repertoires des Molière'schen Theaters.

Das Repertoir des Molière'schen Theaters zeigt, wie nicht anders zu erwarten, eine bunte Mischung von Tragödien, ernsteren Komödien, Farcen, von werthlosen und epochemachenden Stücken. Ich glaube jedoch, wenn wir das Régistre de la Grange für diese Jahre aufmerksamer durchgehen, lassen sich für die Auswahl der Stücke, neben der unabweisbaren Rücksichtnahme auf den Tagesgeschmack folgende ästhetisch-technische Principien aufstellen:

I. Neben den besseren Tragödien, wie die von *Corneille*, *Rotrou* u. a. zeigen sich in überwiegender Zahl Komödien, Possen und Farcen.

---

[1]) *l'Espy* zog sich 1663 vom Theater zurück.

II. Ausser Molière's eigenen Stücken werden die Dichtungen *Corneille's* und *Scarron's* in hervorragender Weise berücksichtigt.

III. Die Komödien Molière's haben vor der Aufführung der »Fâcheux« und der »Ecole des Maris« noch kein bemerkenswerthes Uebergewicht im Repertoir.

IV. »Les Fâcheux« und die »Ec. des Maris« sind eine Zeitlang stehende Repertoirstücke, werden dann aber zu Gunsten der Lustspiele Scarron's und namentlich zweier Novitäten: »Arsace« von *de Prade* und »Tonnaxare« von *Boyer* zurückgestellt.

Erst seit den Tartuffe-Aufführungen nahmen Molière's eigene Stücke die überwiegende Stellung im Repertoir ein.

Immerhin bekundet die Auswahl auch für die drei ersten Jahre ein grosses Geschick und echt künstlerischen Sinn; der Tagesrichtung ist darin nicht mehr, als unbedingt nöthig, Rechnung getragen. An neuen Stücken, die, solange sie nicht im Druck erschienen waren, nur mit Genehmigung des Autors aufgeführt werden durften, fehlte es dem Petit-Bourbon-Theater, denn die berühmteren Dichter wandten sich dem Hôtel de Bourgogne, die Anfänger dem Marais-Theater zu. Wenn einmal ein schon bekannterer Autor durch die ansehnliche Bezahlung sich verleiten liess, sein Stück auf dem weniger renommirten Petit-Bourbon aufführen zu lassen, so machte Molière die traurige Erfahrung, dass das betreffende Stück sich als mangelhaft oder nicht zugkräftig erwies, so z. B. mit dem theuer erkauften »Tonnaxare« des *Boyer*. Noch in späterer Zeit, wo das Petit-Bourbon-Theater durch Molière's steigenden Ruhm sich bereits emporgehoben hatte, wandten ihm dramatische Dichter den Rücken, sobald sie bei dem vornehmeren Bourgogne Zutritt erhielten, z. B. *Racine*.

Capitel III.

Das Urtheil der Zeitgenossen über den Dichter Molière.

Der Ruf Molière's als Schauspieler und Dichter war noch 1659 nicht grösser, als der seiner Truppe; *Tallemant des Réaux* schreibt 1657 über ihn: »Un garçon, nommé Molière, fait des pièces où il y a de l'esprit, ce n'est pas un merveilleux acteur, si ce n'est pas pour le ridicule. Il n'y a que sa troupe, qui joue ses pièces; elles sont comiques« [1]), und *Loret* in seiner »Muse historique« erwähnt noch 1659 zwar die Stücke Molière's, aber nicht den Namen des Autors. Ich

[1]) Stelle angef. von *Despois,* Th. F. sous L. XIV. p. 20.

meine, man darf sich darüber nicht eben wundern, denn die beiden grösseren Stücke Molière's, »Etourdi« und »Dépit amoureux«, obschon sie auch in der Hauptstadt Beifall errangen, verschwanden unter der grossen Zahl italienischer Nachahmungen, und die damalige Zeit war am wenigsten geeignet, den genialen Nachbildner von dem mechanischen Bearbeiter zu unterscheiden. Auffallender ist es, dass nach dem durchschlagenden Erfolge der »Précieuses« ein Gegner des Dichters, *Somaize*, ihn so zu behandeln wagte, wie er es that, und dass selbst vier Jahre später untergeordnete Dichterlinge wie *Boursault*, *Villiers* und *Montfleury* gegen ihn so brutal aufzutreten sich erdreisten konnten. Es ist aber eine nicht oft genug zu wiederholende Wahrheit, dass in der Meinung der Dichterlinge und Literaten sich Molière nicht viel über den grossen Haufen der Tagespoeten erhob, dass die Eigenheiten des Schauspielers Molière nie recht geschätzt wurden, und dass auch die Gunst des Königs und seines Bruders, die der Truppe gewährten Titel und Pensionen, die häufigen Vorstellungen bei Hofe und in den Palästen der Grossen, den Dichter und die ihm zur Seite stehenden Schauspieler nie zu einem dem Hôtel de Bourgogne ebenbürtigen Range erhoben. Diese Thatsache ist so oft constatirt und belegt worden, dass ich von einer weitläufigen Wiederholung des häufig Gesagten absehen will. Dagegen scheint es mir von hoher Wichtigkeit, diese für unsere Schätzung kaum fassbare Kritik auf ihre Gründe zurückzuführen. Folgende Umstände erklären dieses Missverhältniss zwischen der Bedeutung, die der Dichter thatsächlich besass, und der Anerkennung, welche ihm zu Theil ward.

1) Molière trat als satirischer Kritiker auf, bevor er noch eine feste Stellung in der dramatischen Literatur erworben hatte.

2) Der Abstand zwischen Molière und seinen Rivalen (über diese s. Abschnitt VIII) ist zwar so gross, wie er zwischen Genie und Routine nur irgend sein kann, aber doch nicht derartig, wie unsere Unkenntniss der zeitgenössischen Literatur und die idealisirende Ferne der Zeit ihn uns gewöhnlich erscheinen lässt.

3) Molière hat mit den Dichterlingen zweiten und dritten Ranges in seiner Technik und Wahl der Stoffe so Vieles gemein, dass hinter diesen Uebereinstimmungen die Gegensätze und qualitativen Verschiedenheiten für ein Zeitalter zurücktreten mussten, das noch mit den ersten Anfängen der Kritik zu kämpfen hatte. Wie die anderen Komödiendichter arbeitet auch Molière nach dem Grundsatze, dass der gesammte g e d r u c k t e Literaturbesitz aller Nationen ein herrenloses Gut sei,[1]) von dem er sich aneignen könne, was für die Bearbeitung

[1]) Der Begriff des Plagiates existirte für die damalige Zeit nur in der Theorie und wurde nur geltend gemacht, um den G e g n e r zu discreditiren, ja man r ü h m t e sich der Plagiate, wenn sie an bekannteren Dichtungen begangen waren, wie *Corneille* öfters in seinen Examens, *Villiers* in der Préface seines »Festin de Pierre«, *Boursault* und *Chapuzeau* in den Vorworten zum »Médecin volant und zur »Dame d'intrigue« etc.



seiner Stoffe ihm zweckmässig erschien, wie diese huldigt er gewissen Lieblingsneigungen z. B. der Verspottung der Marquis, der Landedelleute, der verliebten Alten, der tyrannischen Väter, der Verherrlichung gewitzter, aber nicht immer sittlich denkender Diener und Dienerinnen, wie sie macht er Ehestandsscenen und Liebesintriguen zum Hauptgegenstande der Darstellung. Auch der Neigung zum Possenhaften, der Vorliebe für Oper und Ballet trug er, durch das Interesse der Truppe bestimmt, mehr Rechnung, als für seinen Ruhm dienlich gewesen ist.

4) Der Neid der rivalisirenden Truppen und Dichter that das Seinige, um die Meinung der Zeitgenossen irre zu führen.

5) Eine wirklich ästhetische Kritik, auf deren Namen die tendenziösen und seichten Schreibereien *de Visé's* und *Boursault's* keinen Anspruch machen können, begann erst mit *Boileau* und sie kam zu spät, um den Ruhm Molière's noch in der Meinung der Zeitgenossen fester zu begründen. (s. hierüber *Fournel's* lehrreiche Auseinandersetzungen in: Lit. indép. du XVII. siècle S. 330 ff.)

6) Wenn selbst ein Boileau, an der antikisirenden Tradition festhaltend, dem Genie Molière's nur theilweise gerecht wird, so darf es nicht befremden, dass die anderen Verehrer und Vertheidiger des Dichters nur eine qualitative, nicht eine generelle Verschiedenheit zwischen ihm und seinen Rivalen anerkennen.

7) Der alte Grundsatz, dass die genaue Befolgung Aristotelischer Regeln und herkömmlicher Theatermaximen den Dichter ausmache, war trotz *Evremond's* und *Boileau's* höherer Auffassung noch ein unausrottbares Vorurtheil der Zeit und wurde namentlich von dem einflussreichen Kritiker und Dichter *de Visé* von Neuem verkündet.

8) Die Tradition und, was in Theaterfragen noch jetzt von erheblichster Wichtigkeit, die journalistische und dichterische Clique stand entschieden auf Seiten des Concurrenztheaters des Hôtel de Bourgogne.

9) Der Hof und die vornehme Welt sah Molière's Dichtungen — um sich zu amüsiren, hielt aber das Bourgogne-Theater stets für hoffähiger, schätzte von Molière's Stücken die possenhaften, auf die Lachlust wirkenden am höchsten und wandte seine Neigungen mehr den Opern und Balleten, als der Tragödie und der ernsteren Komödie zu.

10) Es ist eine historische Thatsache, dass die Macht des Genies nicht unmittelbar und in kurzer Zeit durchdringt, und dass die concurrirenden Talente zweiten und dritten Ranges stets von der Menge und dem Alltagsschlage der Kritiker weit über ihren Ruhm emporgehoben werden, weil sie dem eigenen Geistesniveau näher stehen. Man denke an die Anfeindungen, die *Schiller* und *Goethe* von Zeitgenossen erfuhren!

Diese Gründe, auf welche mich ein aufmerksameres Studium des von *Fournel*, *Despois* u. A. gesammelten Materiales und namentlich der von *Fournel* in den »Contemporains de Mol.« herausgegebenen

Stücke führte, erklären hinreichend, warum das vielgefeierte »Siècle de Louis XIV.« den grössten seiner Dichter nie in seinem vollen Werthe schätzen konnte.

Capitel IV.

Ueber die materielle Lage der Truppe Molières.

Trotz der Gunst des Königs, der ehrenden Bezeichnung »Troupe de Monsieur« und der vielen Gastvorstellungen, welche Molière am Hofe, bei dem surintendant Fouquet und anderen Grossen [1]) zu geben hatte, waren die wirklichen Vortheile aller dieser Glücksfälle doch geringer, als man meinen sollte. *Monsieur* hatte zwar der Truppe eine Unterstützung (pension) versprochen, die im Vergleich zu der dem Hôtel de Bourgogne und den Italienern vom König zugesicherten gering war (sie betrug nur 3000 Livres, die des Hôtel de Bourgogne 12,000 Livres und die der Italiener 15,000 Livres), aber von einer Auszahlung war nie die Rede [2]). Was half es in diesem Falle, dass *Monsieur*, der unreife 19jährige Jüngling, die Truppe am 12. Februar 1659 mit seinem Besuche beehrte, eine Vorstellung des »Dép. amour.« huldvoll entgegennahm und gewiss in derselben höfischen Manier seinen Beifall bezeugte, wie einst die Höflinge bei der Eröffnungsvorstellung. Eine thatsächliche Unterstützung erhielten Molière und seine Truppe erst durch des Königs Gnade im August 1665: sie bebetrug 6000 Livres. Ja, der Truppe begegnete am 11. October 1660 etwas, das nach unseren Rechtsbegriffen völlig unbegreiflich wäre.

Der Saal des Petit-Bourbon d. h. eines früher dem Connétable de Bourbon gehörigen, aber in Folge seines Verrathes confiscirten Gebäudes, das mit dem Louvre durch Gallerien in Verbindung stand, war ohnehin zu theatralischen Vorstellungen wenig geeignet. Man sah an den Schränken und Thüren des ganzen Gebäudes damals noch die Spuren der Demolirung, die früher an dem Palaste des Verräthers geübt worden war; der Saal selbst war ursprünglich nur für Ballete und Opern eingerichtet und für Molière's Truppe dann nothdürftig hergestellt worden. Aus diesem Nothbau wurden urplötzlich die Schauspieler, welche sich dem Namen nach der Protection des Königlichen Bruders erfreuten, ohne irgend welche vorangegangene Benachrichtigung vertrieben und nicht einmal die Mitnahme der Decorationen ihnen

---

[1]) Rég. de la Grange p. 27 u. 28.
[2]) ebendaselbst S. 3.

gestattet[1]). Vorwand dabei war, dass die Zerstörung des Saales in Rücksicht auf Neubauten im Louvre nothwendig wäre, die aber erst fünf Jahre später ausgeführt wurden. Die wahren Motive jenes Verfahrens, das von dem »surintendant des bâtiments du roi«, de Ratabon, ausging, sind uns unbekannt. Die Decorationen liess der »königliche Maschinist« *Vigarani* verbrennen, angeblich aus Neid gegen seinen Vorgänger *Torelli*, der dieselben angefertigt hatte. Vorstellungen beim Könige waren fruchtlos, doch hatte der souveräne Herrscher Frankreichs die Gnade, wenigstens in so weit das Wohl der zu seinem Amüsement nothwendigen Truppe zu berücksichtigen, dass er ihr den Saal des Palais Royal zum Spielen anwies. Dieser Saal war grösser, als der des Petit-Bourbon, aber lag auch beinahe in Trümmern. *Ratabon* stellte ihn auf königl. Befehl so weit her, wie es die äusserste Nothwendigkeit erforderte. Lange Zeit hat dort Molière's Truppe wie auf einem Trümmerhaufen gespielt.

Natürlich waren mit dieser erzwungenen Localveränderung eine längere Unterbrechung der Vorstellungen[2]) und grosse materielle Einbussen, die jedoch zum Theil durch Gastvorstellungen ausgeglichen wurden, verbunden. Die Concurrenztruppen des Bourgogne- und des Marais-Theaters suchten diese Sachlage auszunutzen, um die besseren Mitglieder des Petit-Bourbon zu sich herüberzuziehen, doch war Molière's persönliche Stellung und — was in den Augen der Schauspieler massgebender — die finanzielle Lage der Truppe eine so gesicherte, dass Niemand dem Lockrufe folgte.

Durch den Eintritt in das dem König selbst gehörende Palais Royal kam Molière's Truppe, äusserlich wenigstens, in ein näheres Verhältniss zum Könige.

Die Rechtswidrigkeit, deren sich ein königlicher Beamter, und somit indirect der König selbst, schuldig machte, scheint von der Truppe nicht besonders empfunden worden zu sein; *La Grange* an der betreffenden Stelle des Régistre spricht zwar von der »Méchante intention de M. de Ratabon«, doch zugleich von dem »Glücke, dem Könige zu gefallen«. So niedrig dachten damals hervorragende Mitglieder eines Standes, der freilich eben erst (1641) durch königliche Ordonnanz von dem Vorwurf des »blâme« befreit worden war, von ihrer Würde und Stellung.

Einen Trost für die Herabwürdigung, der damals die Schauspieler nicht nur von Seiten der Geistlichkeit ausgesetzt waren, konnten sie in ihrer günstigen materiellen Lage finden. Bei dem Umstande, dass für die eigentlichen Schauspieler es keine stehende Gage gab, sondern die Einnahmen jeder Vorstellung nach Abzug der Unkosten und den

---

[1]) S. die lebendige Schilderung im Régistre de *la Grange* S. 25/26; vgl. auch *Despois*, Th. fr. S. 27 ff.

[2]) Vom 10. October 1660 bis 20. Januar 1661 s. *La Grange* Régistre S. 29.

Beiträgen für den Reservefonds [1]) zu gleichen Theilen repartirt wurden, konnte auch der unbedeutendste Schauspieler nicht in eine drückende materielle Lage gerathen. In finanzieller Hinsicht repräsentirt also das Molière'sche Theater, wie die anderen in der Hauptstadt, das Ideal einer echt socialen Republik, in der die Talentlosigkeit genau so honorirt ward wie das Genie. Die Schattenseiten des heutigen Virtuosenthums auf der einen und des Schauspielerproletariats auf der anderen Seite waren also damals in Paris nicht vorhanden; unbegreiflich aber wäre es, wie überhaupt hervorragende Talente Lust und Neigung hatten, ihre Kräfte zu entfalten, wenn nicht diese zugleich in den meisten Fällen Autoren gewesen wären und so ihre Revenue zu vergrössern Gelegenheit fanden. Die Durchschnittseinnahme eines hauptstädtischen Schauspielers betrug im Jahre circa 3700 Livres, wenigstens empfing *La Grange* während seiner 14jährigen Thätigkeit 51,670 Livres 14 sous. Die Einnahme am Bourgogne-Theater war vielleicht noch höher, die am Marais-Theater dagegen niedriger. Berücksichtigt man die Verschiedenheit des Geldwerthes, so war die materielle Lage der damaligen Schauspieler unvergleichlich günstiger, als die der heutigen, an mittleren Bühnen wirkenden Künstler. Mit den eigentlichen Hofbühnen kann man weder das damalige Bourgogne-Theater, noch gar das Molière'sche vergleichen, sie waren nichts anderes als Consortienunternehmungen, die sich nebenbei eines königlichen, oder, wie das Marais-Theater eines ministeriellen Zuschusses (unter *Richelieu* und wahrscheinlich auch unter *Mazarin*), erfreuten.

Diese günstigen Einnahmen sind um so auffallender, als das Theater an vier Tagen der Woche (Montag, Mittwoch, Donnerstag, Sonnabend) [2]) regelmässig geschlossen war und ausserdem an Festtagen, bei Trauerfällen, oder auch sonst, wenn irgend eine aussergewöhnliche Veranlassung die »beau monde« vom Schauspiel fernhielt, die Vorstellungen ausfielen. Zu dem machten die Hitze und die Gewohnheit, des Nachmittags zu spielen während des Sommers den Aufenthalt in den fest verschlossenen, nicht ventilirten Räumen beinahe unerträglich. Einigermassen wird dieses finanzielle Resultat indessen durch die für damalige Geldverhältnisse hohen Eintrittspreise erklärt. Dieselben betrugen im Normalsatze:

Bühnenplatz (s. u.) c. 6 l. oder 5 l. 10 s. (ersteres im Hôtel de Bourgogne).
Logen ersten Ranges 5 l. 10 s.

---

[1]) *Chapuzeau*, Théâtre français S. 173. I. Ausg. Die folgende Darstellung nach den thatsächlichen Angaben von *Chapuzeau*, den statistischen Notizen des Reg. de *la Grange*, und mit Benutzung von *Despois*, Th. fr., *Fournel*, les Contemp. und *Moland*, Œuvres Bd. II p. II—IX.

[2]) Nach *Chapuzeau* a. a. O. 90, 91 desshalb, weil Mittwoch und Sonnabend Geschäftstage seien, Montag der jour de promenade surtout aux académies et aux collèges, und Donnerstag die Post aus Deutschland kam.

Amphitheater 3 l. — s.
Logen zweiten Ranges 1 l. 10 s.
Logen dritten Ranges 1 l. — s.
Parterre — l. 15 s.

und bei erhöhtem Satze (au double, à l'extraordinaire):
Bühne wie sonst
Logen ersten Ranges wie sonst
Amphitheater 5 l. 10 s.
Logen zweiten Ranges 3 l. — s.
Logen dritten Ranges 2 l. — s.
Parterre — 30 s.

Die mittlere Tageseinnahme stellte sich auf circa 1000 Livres, was auf 12—14 Theile repartirt, nicht eben unbedeutend ist, doch brachte z. B. Molière's »Tartuffe«, nachdem das Stück vorläufig verboten worden war, 2045 L. 10 s. und die erste Vorstellung des »Mal. imaginaire« 1992 L.

Der Besuch des Theaters scheint ein sehr reger gewesen zu sein. Wie immer stellte das Parterre das zahlreichste Contingent, nicht so rege war die Bezahlung. Denn nicht nur die Beamten des königlichen Hauses verlangten und erzwangen eventuell den freien Eintritt, sondern auch die vornehmen Herren waren saumselig im Zahlen, liessen die Summen anwachsen und halfen sich dann mit Abschlagszahlungen. Die Haupteinnahme scheint den Theatern durch die gut bezahlten Gastvorstellungen bei Hofe[1]) und in den Palästen der Grossen zu Theil geworden zu sein, denn da die Theaterräume relativ klein (der besonders grosse Saal des Palais Royal fasste ca. 1000 Personen), die Vorstellungen wenig zahlreich, die Bezahlung nicht immer sicher waren, so hätte der Ertrag der gewöhnlichen Vorstellungen nicht Revenuen von ca. 3700 Livres für jeden Schauspieler abwerfen können.

Die Kosten waren nicht gerade unbeträchtlich. *Chapuzeau* rühmt a. a. O. S. 170 den Reichthum der Kostüme, der das falsche Gold und Silber verschmähe, und wenn auch der stets optimistische Mann, der z. B. die Ankleidezimmer der Schauspieler und Schauspielerinnen streng geschieden sein lässt, während nach vielen anderen Zeugnissen die Communication zwischen beiden die denkbar ungenirteste war, hier wieder übertreiben mag, so ist es doch, wenn man den damaligen Geldwerth berücksichtigt, sehr viel, dass die Ausstattung der »Psyche« 351 Livres, die des »Mal. imag.« 250 Livres kostete. Die gewöhnliche Ausgabe für Inscenirung betrug allerdings auf Molière's Bühne in den Jahren 1662—1663 nur etwas über 73 Livres. Bei diesen Angaben sind natürlich nicht eingerechnet: Die Tantièmen der Autoren, die z. B. bei *Gilbert's:* »La vraye et la fausse Précieuse« 550 Livres, bei *Corneille's* »Attila« 2000 Livres, bei Molière's »Cocu imag.«

[1]) Einmal gab Ludwig XIV. 14,000 Livres, s. *La Grange* Rég. 46.

1500 Livres, bei den »Fâcheux« 1100 Livres betrugen; ferner die »comptes générales«, welche monatlich bezahlt wurden, die Quoten für die vierteljährlich zu zahlende Theatermiethe, die Almosen an Klöster und Hospitäler. (Letztere seit 1669 obligatorisch.)

Capitel V.

Die äusseren Verhältnisse des Theaters und der Schauspieler in Paris zur Zeit Molière's.

Die eben besprochenen Ausgaben für Decoration und Inscenirung lassen nicht errathen, dass die drei grösseren Theater der Hauptstadt damals ein Aussehen hatten, das lebhaft an die improvisirten Bretterbuden herumziehender Banden erinnert. Die Räumlichkeiten auf der Bühne waren eng und unbequem, die Coulissen, wie es der Einheitlichkeit der Scene angemessen war, äusserst primitiv, die Beleuchtung mangelhaft. Im Theater herrschte vor und während der Vorstellung die grösste Unordnung; das Schreien der Parterrebesucher, ihr ungezügelter Beifalls- oder Missfallensausbruch, der zuweilen durch Werfen mit Tabakspfeifen und gebratenen Aepfeln (s. die Schlussscene VIII des »Portrait du Peintre« bei *C. Fournel*, Contemp. de Mol. Bd. I. S. 158) unterstützt wurde, war noch das Geringste, denn die Gewohnheit der vornehmen Herren, bewaffnet im Theater zu erscheinen, führte ein und das andere Mal zu blutigen Zusammenstössen. Besonders tumultuirten die Hausbeamte des Königs, als ihnen einst der freie Eintritt verweigert wurde, trotzdem ein königlicher Befehl ihnen das Recht zu demselben genommen hatte. Sie tödteten den Portier des Theaters, wütheten im Theater selbst und konnten nur mit äusserster Mühe von Molière beruhigt werden. Von einer Bestrafung der Uebelthäter hören wir nichts, und desshalb wiederholten sich ähnliche Unruhen. Am 9. October 1672, während der Vorstellung der »Comtesse d'Escarbagnas« insultirten einige Livréediener und andere Krakehler einen Edelmann und verwundeten ihn durch zahlreiche Stockschläge [1]), dann warfen sie noch Steine nach den Darstellern. Am 13. Januar 1673 entstanden während der Aufführung der »Psyché« wieder Unruhen, die Haupttumultuanten waren Hofleute, welche vorgaben, dass sie für ihr Geld sich amüsiren wollten [2]). Nicht viel besser als im Palais Royal, ging es im Bourgogne zu, das noch 1631 der Schauplatz von Unfläthereien war, wie sie kaum in den gewöhnlichsten der früheren Cancantheater Berlins denkbar

[1]) Campardon, Doc. inédits 31.
[2]) ebendaselbst 65 ff.

sind[1]). In dem abgelegenen Marais-Theater wird es gewiss nicht besser hergegangen sein.

Zu Störungen führte es auch, dass im Theater selbst ein Buffet sich befand. Da mag es denn bei der Rohheit der meist den unteren Ständen angehörenden Besucher (der Adel liess sich in seinen Palästen vorspielen, der Bürger- und Gelehrtenstand hielt sich ziemlich fern) noch anders zugegangen sein, als in den primitiven Räumen des Wiener »Burg-Theater«, wo auch das Herumtragen von Wasser und Süssigkeiten, das Hinwerfen der Kreuzerstücke, das Durchdrängen der Bedienten durch die ohnehin engen Sitze nicht nur die Pausen, sondern auch die Anfänge der Acte unglaublich stört. Als eine besondere Unsitte muss noch bezeichnet werden, dass auf der Bühne selbst Zuschauerplätze waren, dass die Besucher bis unmittelbar an den Theaterrand heransassen. Ein Orchesterraum existirte nicht, die »Musik«, gewöhnlich aus 3—4 Violinisten bestehend, aber bei Stücken mit musikalischen Einlagen verstärkt, fand in einer Loge ihr Unterkommen.

Ungeordnet, wie die polizeilichen Verhältnisse im Theater, war auch der Beginn der Vorstellungen. Nominell sollte um 2 Uhr begonnen werden, und eine Polizeiverfügung von 1609 hatte das ausdrücklich festgestellt, mit dem Zusatz, dass um 1 Uhr geöffnet werden sollte, aber man wartete, bis das Publicum sich zusammenfand und begann gewöhnlich erst nach 4 Uhr. Unpünktlichkeit des Publicums und der Schauspieler standen in dem Gesetze der Wechselwirkung zu einander, und höchstens ein Provinziale, der die hauptstädtische Unpünktlichkeit nicht kannte, erschien präcis um 2 Uhr (s. Poissons: »Poète basque« etc. bei *Fournel* a. a. O. Bd. I. S. 437). Auch die hohe Geistlichkeit war für späteren Anfang, ein curé de *St. Eustache* beschwerte sich einst, dass die Vesper durch das unheilige Komödiantenthum gestört würde.

Wenn wir in dem obenerwähnten »Poète basque« ein treues Abbild der Theaterzustände sehen dürfen, so muss der Verkehr zwischen Zuschauern und Spielern ein äusserst gemüthlicher gewesen sein. In diesem Stücke erscheint ein Provinzialedelmann um 2 Uhr, welche Stunde die Affiche als Anfangszeit angegeben hatte, und unterhält sich dann gemüthlich mit den Schauspielern über allerlei Theaterklatsch, namentlich über die Schönen der Truppe. Und dieses Stück schildert die Verhältnisse in dem feinsten der Pariser Theater, im Hôtel de Bourgogne! Dass auch der Verkehr der Damen mit dem Publicum, namentlich dem vornehmeren und wohlsituirten, kein gezwungener war, dafür sprechen mancherlei Zeugnisse. Die reicheren Galane drangen ungenirt in die Ankleidezimmer der Schönen, halfen bei der Toilette etc. Geschenke und stehende Einkünfte als Entgelt gewisser Liebesdienste, Vermittlung von Kupplerinnen u. a. spielten damals dieselbe

[1]) *Fournel*, Contemp. I. S. XXV.

Rolle wie jetzt. Ja, es kam öfters hinter der Scene zu lebhaften Auseinandersetzungen zwischen den Liebhabern und den Komödiantinnen. Der Molière begegnete im Jahre 1675, in Folge der Nichtsnutzigkeit einer Kupplerin, ein Scandal, der heutzutage nur in dem vulgärsten Musentempel denkbar wäre [1]).

Natürlich war auch das Verhältniss der Künstler unter einander nicht nach den Vorschriften eines Komplimentirbuches geregelt. Beispiele eines sehr intimen Verkehres beider Geschlechter und Fälle des sogenannten Zusammenwirthschaftens zeigten schon die Betrachtungen über Molière's Wanderleben, aber auch sonst verkehrten die Schauspieler mit einander auf dem Fusse der Gleichheit. Sie entschieden ohne Ausnahme über die Aufnahme eines Stückes, und übten bei den Proben freimüthig das Recht der Kritik. Die weiblichen Mitglieder standen jedoch an Einfluss den männlichen nicht gleich, so wurden sie (*Chapuzeau* S. 83) selten zu den Vorlesungen der neuen Stücke hinzugezogen. Die socialdemokratische Gleichheit war überhaupt natürlich eine bloss theoretische und fand nur in der Repartition des Verdienstes einen thatsächlichen Ausdruck. Dass der bedeutende Schauspieler mehr gelten musste, als der Stümper, liegt auf der Hand, und dass eines der Mitglieder unwillkürlich die Stellung des Dirigenten einnahm, war nicht zu vermeiden. Auch die Damen von hervorragender Bedeutung und zugleich emancipirtem Charakter wussten sich eine autoritative Stellung zu erobern, und öfters zogen sie ihre Männer in die Truppe nach. Eine eigentliche Regie existirte insoweit nicht, als der Autor selbst die Rollenbesetzung übernommen zu haben scheint, doch die übrigen Geschäfte der Regie fielen jedesmal dem dirigirenden Mitgliede zu und wurden mit souveräner Machtvollkommenheit von diesem geübt. Molière's »Impromptu« allein würde das erweisen, und *Chapuzeau's* Vorstellung von einer Schauspielerrepublik ist eine rein theoretische, ebenso wie es Renommisterei ist, wenn in einem gleichzeitigen Stücke ein Komödiant mit der Gleichheit Aller und dem Fehlen eines Directors prahlt. Schon bei den Proben (und ihrer fanden jedesmal mehr als drei statt, s. *Chapuzeau* a. a. O. S. 96) konnte doch ein Regisseur oder Dirigent nicht fehlen, und es ist nur zufällig, wenn in Molière's Person dieser Dirigent mit dem die Rollen besetzenden Dichter identisch ist.

Ein unserem Theaterwesen fremdes Amt war das des Orators. Anfänglich vertrat er wohl geradezu die Theateraffiche und war somit ein lebender Theaterzettel; später als Theaterzettel existirten, hatte er am Schluss jeder Vorstellung dem Publicum zu danken, für die nächstfolgende Vorstellung die nöthige Reclame zu machen und bei unvermeidlichen Theaterscandalen mit der Macht des Wortes einzu-

---

[1]) S. la Fam. Com. éd. *Bonnassies* S. 46 ff. und die Bemerkung in *Livet's* zweiter Ausg. der F. C.

greifen [1]). Das Amt des Orators war von dem des dirigirenden Mitgliedes getrennt, wieder war es ein Zufall, wenn bis November 1664 Molière beide Aemter verwaltete. Dass sich in der Rollenbesetzung gewisse Repertoire der einzelnen Schauspieler — freilich ebenso wenig mit mathematischer Genauigkeit, wie das bei den jetzigen mittleren und selbst grösseren Theatern möglich ist — abgränzen liessen, sahen wir schon, häufiger jedoch als jetzt war ein Schauspieler zugleich Komiker und Tragöde (z. B. Molière, Mondory u. a.).

Ausser den Schauspielern gab es, etwa in gleicher Zahl und mit gleicher Amtsvertheilung, wie in unseren Theatern, eine Anzahl Unterbeamte mit fixirten Gehältern; unentgeltliche Ehrenämter waren die des trésorier, des secrétaire und des controleur [2]). Diese Unterbeamte bezogen nach *Chapuzeau* sowohl im Bourgogne-Theater wie im Palais Royal zusammen mehr als 5000 écus. (a. a. O. 229.) (s. Excurs.)

Von den sittlichen Eigenschaften der Künstler darf man sich, nach allen verbürgten und in sich wahrscheinlichen Thatsachen, keine hohen Vorstellungen machen. Es ist wohlwollender Optimismus, wenn *Chapuzeau* S. 131 u. f. die kirchliche Frömmigkeit der Schauspieler, die sittlich strenge Erziehung ihrer Kinder, die hohen Anforderungen, welche man an die sittlichen Eigenschaften der neuaufzunehmenden Künstler stelle, rühmt; muss er doch selbst zugeben, dass das künstlerische Verdienst häufig über die sittliche Qualität hinweg sehen lasse (ebds. 136). Auch das von *Chapuzeau* gerühmte harmonische Zusammenwirken war nur da vorhanden, wo die Energie und die imponirende Bedeutung eines Dirigenten, wie Molière, die Truppe zusammenhielt, und wieder muss auch derselbe *Chapuzeau* a. a. O. 181 u. 182 von den Rivalitäten der Künstler sprechen. Das Alles liegt in der Sachlage selbst und war damals nicht besser und nicht schlimmer, als jetzt.

Die von *Chapuzeau* a. a. O. 134 hervorgehobene Wohlthätigkeit der Schauspieler war vor Allem durch die Rücksichtnahme auf die Geistlichkeit bedingt und, wie wir oben sahen, nicht überall freiwillig.

Im Allgemeinen bewegte sich das Künstlerleben freier, als jetzt. Die Kritiker waren meist dramatische Autoren und somit von der günstigen Stimmung der Schauspieler abhängig; daher eine parteiische und cliquenartige Kritik nur an dem Repertoir und den Darstellern eines Concurrenztheaters geübt werden konnte. Von Bestechungsversuchen einflussreicher Recensenten, wie sie heutzutage eine leidige Nothwendigkeit sind [3]), hören wir kaum etwas, und der Ton der feindlichsten Kritik war mindestens ebenso anständig, wie die Auslassungen *Oscar Blumenthals* über *Drach*, *Kahle*, Frl. *Stollberg* u. a. ihm un-

---

1) Dieses Amt kam 1674 ab, ebds. 229.

2) *Chapuzeau* a. a. O. 229.

3) Interessante Enthüllungen in *H. Wuttke's* sehr mit Unrecht geschmähtem Buche: „Die deutschen Zeitschriften.“ 3. Aufl. S. 412 u. a.

sympathische Bühnenerscheinungen. Hauptsächlich hatte Molière von einer Sorte der Theaterkritiker zu leiden, die in der Person des unwissenden, äusserlich bescheidenen, aber innerlich vor Neid berstenden *Edm. Boursault* sich zur pöbelhaftesten Gemeinheit erhob.

Die Chicanen der Geistlichkeit waren damals noch nicht so häufig und regelmässig, wie später; die kirchlichen Tröstungen wurden den Komödianten keineswegs principiell verweigert, und fulminante Kanzelexpectorationen gegen das Theater kannte die Zeit Molière's nur wenig [1]). Wiederum war es Molière fast ausschliesslich, der von dem Hasse der Geistlichkeit bei Lebzeiten wie nach dem Tode verfolgt wurde. Hof und Adel zeigten dem Theater gegenüber grösste Toleranz. Neid, Concurrenz und Reclame, die Schattenseiten des den künstlerischen Idealen zustrebenden Schauspielerberufes, fehlten natürlich nicht. Es war zwar lobenswerth, dass die Affichen nicht die jetzt üblichen Reclamen, wie: »Auf vielseitiges Verlangen, Repertoirstück des und des Theaters, zum unwiderruflich letzten Male etc.«, enthielten [2]), doch fehlten sonst Reclamen und Claqueurkünste nicht [3]). Den Concurrenztheatern gegenüber bediente man sich jedes Mittels, das zum Zweck führte. Man hielt Spione in feindlichen Lagern, gab an demselben Abend die gleichen Zugstücke (*Chapuzeau* a. a. O. 182). Vor Allem suchte man sich die besten Mitglieder wegzukapern, scheute persönliche Verdächtigung und Persiflagen auf der Bühne selbst nicht.

Das Verhältniss zwischen Schauspieler und Autoren war ein sehr enges, waren doch die meisten dramatischen Autoren zugleich Schauspieler. Durch die Gewinnquote war der Autor an dem Erfolge des Stückes interessirt, die häufigen Proben (nach *Chapuzeau* forderte die Einübung einer Novität, selbst wenn die Zeit drängte, 8 Tage) (S. 95), gaben Gelegenheit zu praktischen Verbesserungen. Erhielt ein Autor eine fixirte Tantième, so musste er schon einen bekannten Namen haben, oder es musste der Erfolg seines Stückes für sicher gelten. Höchstens unbedeutendere Theater machten darin eine Ausnahme. Buchdramen gab es damals glücklicherweise nicht, ein Stück, das die Feuerprobe der Aufführung nicht bestanden, fand keinen Verleger, und auch im andern Falle waren die Honorare äusserst gering, falls sie überhaupt gezahlt wurden. So arbeiteten die Autoren für die Bühne und auf der Bühne, wie das übrigens noch jetzt bei den Pariser Dramatikern Herkommens ist. Wurde ein Stück gedruckt, so ging es ohne eine schmeichelhafte Dedication an irgend einen grossen Herren nicht ab. Zuweilen aber gestehen die »Avertissements«, »Au Lecteur« etc. offen die Schwächen des Werkes und die materiellen Absichten der Herausgabe ein [4]).

---

[1]) S. *Despois* a. a. O. 214—226 u. *Livet's* Anm. der zweiten Ausgabe der Fam. Com.

[2]) *Chapuzeau* a a. O. 229.

[3]) S. de Visé's Zélinde erste Ausgabe Sc. II u. III.

[4]) Wie übrigens die gesellschaftliche und sociale Stellung der Autoren

Der Autorengewinn, auch der fixirte, war in damaliger Zeit nicht so excessiv, wie die heutige Honorirung der Possendichter und dramatischen Routiniers, doch jedenfalls gleichmässiger und gerechter vertheilt. Molière [1]) hat in den letzten 14 Jahren seiner dichterischen Thätigkeit (1659—1673) an Autorenhonorar 60,000 Livres empfangen, doch wurden Talente von zweifelhaftem Range, wie *Boyer* u. a., nicht eben viel geringer honorirt.

So die Grundzüge des damaligen Theaterwesens, wobei ich das allzuoft publicirte Détail übergehe. Es erübrigt noch, einen Blick auf Geschichte und Stellung der drei Concurrenztheater des Hôtel de Bourgogne, des Palais Royal und des Théâtre du Marais zu werfen.

Capitel VI.

Angaben über die Geschichte des Bourgogne- und des Marais-Theaters und über ihr Verhältniss zu Molière's Truppe.

Die erste der beiden genannten Truppen [2]), die ihren Namen davon erhielt, dass sie in einem früher dem Herzog von Burgund gehörenden Paläste spielte, taucht zuerst 1588 in Paris auf. In jenem Jahre übernahm sie das den Confrères de la Passion gehörige Theater, welches sich in dem (bereits halbverfallenen) Hôtel de Bourgogne befand. Die dafür stipulirte Miethe wurde später Gegenstand eines Prozesses, indem die neue Truppe sich weigerte, für das ruinenartige, einer völligen Restauration dringend bedürftige Gebäude auch noch einen Miethzins zu zahlen. 1631 erboten sich die Mitglieder der Truppe, das Theater, welches in Folge seiner Baufälligkeit der Schauplatz von Unsittlichkeiten und Verbrechen war, gänzlich zu renoviren, falls der streitige Miethzins ihnen vom Könige erlassen würde. Doch blieb die Sache in der Schwebe, bis endlich 1677 durch souveräne Willkür Ludwig's XIV. das streitige Object dem Hôpital général überwiesen wurde. Anfänglich hatte die Truppe viel von der Concurrenz der anderen Truppen, die damals Paris durchzogen oder dort etablirt waren, zu iden, wurde auch von *Mayenne* mit Schliessung ihres Theaters bestraft, weil sie sich gegen die Liga erklärt hatte. Aber Heinrich IV.

---

durch ihre Verbindung mit dem Theater litt, zeigt *Lotheissen,* Molière's Leben und Werke. 331 u. 332.

[1]) Sein Einkommen betrug: 1) Als Autor und Schauspieler jährlich ca. 11,700 Livres, 2) die Pension von 6000 Livre, die er anfangs für sich behielt, endlich noch 3) eine jährliche Subvention von Seiten des Königs. (Die Stelle in *La Grange's* Régistre, wo von der »pension« die Rede, ist unklar.) (S. 86) s. Excurs.

[2]) Vgl. *Fournel* a. a. O. I. p. XVII—XXXI, *Despois* a. a. O. 3—10 und *Chapuzeau's* obenang. Schrift.

öffnete das Theater wieder. Die Bürgerkriege der Liga und Fronde waren natürlich auch dem Gedeihen der Truppe ungünstig, doch wurden ihre materiellen Verluste einigermassen durch den seit 1629 ausgezahlten königlichen Zuschuss von 12,000 Livres gedeckt. Anfangs bestand ihr Repertoir meist aus Farcen und Gesangsstücken (doch tritt die erstere Form der Dichtung im sechzehnten Jahrhundert noch nicht auf), später wandten sie sich vor Allem der Tragödie zu. Als Tragödiendarsteller erfreuten sich die Schauspieler eines besonderen Rufes, freilich wird von *Grimarest* ihr manierirtes Spiel getadelt. In dieser Hinsicht bestand zwischen ihnen und den Darstellern im Palais Royal ein nicht zu leugnender Gegensatz; Molière imponirte durch Naturtreue der Darstellung, scheint aber als Tragöde nicht eben glücklich gewesen zu sein, und hatte auch sonst mit äussern Hindernissen der Stimme zu kämpfen. Die Angriffe, welche in Folge der »Ecole des Femmes« und des »Impromptu« von Seiten *Montfleury's*, eines dem Hôtel de Bourgogne nahestehenden Lustspieldichters, und *Villiers'* u. auf den Schauspieler Molière gemacht wurden, richteten sich aber hauptsächlich gegen seine Darstellung in tragischen Rollen; als Charakterdarsteller und Komiker scheint er demnach unangreifbar gewesen zu sein. Uebrigens wird man dem Urtheil *Montfleury's* und *Villiers'* ebensowenig ruhige Objectivität zuschreiben dürfen, wie der vernichtenden Persiflage im »Impromptu de Versailles«. Dass Molière ganz mit der Theatertradition gebrochen habe und als ein Reformator der Schauspielkunst aufgetreten sei, ist nicht sicher bezeugt.

Der Zulauf zu dem für aristokratisch geltenden Théâtre de Bourgogne war so gross, dass man 1661 auch Donnerstags spielte, namentlich zog seit 1652 *R. Poisson*, ein effectvoller Komiker und Liebling des Königs, *Colbert's* und *Louvois'*, viele hin. Die Zahl der Novitäten war desshalb grösser, als bei den beiden anderen Theatern: während z. B. das Palais Royal in den Jahren 1659 und 1673 nur 15 schwächere Novitäten (mit Ausschluss von Molière's eigenen Stücken) hatte, weist das Bourgogne-Repertoir 100 Stücke, darunter *Racine's* tragische Meisterwerke auf. Im Uebrigen waren die äussere Einrichtung, die Preise, die polizeilichen Verhältnisse, die demokratische Gleichheit der Acteure genau so, wie im Palais Royal; ein Pensionsfonds für abgehende Schauspieler existirte gleichfalls nicht, der Nachfolger hatte seinem Vorgänger einen Theil (gewöhnlich noch nicht ein Drittel) der Quote zu überlassen [1]). Auch hier herrschte die Sitte, dass man eine Novität zuerst am Freitag und nie am Sonntag gab, weil Sonntag das Theater ohnehin gefüllt war [2]). Betreffs der Reclame,

---

[1]) Nach *La Grange* Rég. 111 eine »pension« von 1000 Livres »à l'exemple de celle qu'on donne aux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne«. Das würde noch nicht die Hälfte des Durchschnittseinkommens sein. Von diesen 1000 Livres zahlt sein Nachfolger allerdings nur 500, ausserdem aber wöchentlich 9 Livres an den Gagisten. (s. Excurs.)

[2]) Diese Angabe *Chapuzeau's* (a. a. O. 92) wird für Molière's Theater durch *La Grange's* Register als zutreffend erwiesen.

der Polemik gegen Concurrenztheater, des maass- und rücksichtslosen Rivalisirens legte man sich hier noch weniger Schranken auf, als im Palais Royal. Dabei hatte man nützliche Bundesgenossen in den betheiligten Theaterdichtern. Für die bedeutenderren Schauspieler dieses Theaters verweise ich auf *Fournel* a. a. O. I. XXXII ff.

Das dritte Theater, das in einem abgelegenen Theile von Paris seit Ende des sechzehnten Jahrhunderts etablirte Théâtre du Marais, verzichtete bald auf eine Concurrenz mit dem Hôtel de Bourgogne und selbst dem Palais Royal. Die dort auftretende Truppe scheint, durch finanzielle Misserfolge gezwungen, ein ähnliches Nomadenleben geführt zu haben, wie die Truppe des »Th. Ill.«, und von 1629 an verschwand sie auf einige Zeit ganz aus Paris. Daher denn ein fortwährender Wechsel der Mitglieder, mehrfache Aenderungen des Theaterlocales, Mangel eines festen Repertoires und hervorragender Darsteller. Doch erfreute sie sich der Gunst des Hôtel Rambouillet und durfte 1631 dort eine Gastvorstellung geben, wie denn auch *G. de Scudéry* seine Stücke auf dem Marais-Theater aufführen liess. *Mondory*, ein namentlich als Tragöde berühmter Darsteller und *P. Corneille*, der seine ersten Komödien, den »Menteur« und den »Cid« auf dem Marais-Theater geben liess, hoben seit ca. 1632 den Ruhm der Truppe, doch stellte Ludwig XIII. ihre Existenz in Frage, indem er die 6 bedeutendsten Mitglieder der von *Mondory* neugebildeten Truppe dem Bourgogne-Theater einverleibte. *Richelieu's* Protection hielt das Theater noch empor, und der plötzliche Verlust des *Mondory* wurde einigermassen durch das Wiedereintreten des Farceur *Jodelet* (1642) ausgeglichen. Von da an wandte sich das Marais-Theater von der Tragödie völlig ab, zumal auch *Corneille* sich nach der Dichtung des »Cid« von ihm zurückzog und erst später wieder seinen »Sertorius« dem »Sumpftheater« vermachte. Statt dessen cultivirte man die Farcen und seit 1648 Decorationsstücke, die Specialität des Marais-Theaters zur Zeit Molière's. Durch diese neue und in Folge des italianisirenden Geschmackes zeitgemässe Richtung suchte man den schlechten Stand der Finanzen zu heben (denn bei Opern und Decorationsstücken nahm man höhere Preise) und die abschreckenden Hindernisse der weiten Entfernung vom Centrum der Hauptstadt, des unsicheren und schlecht erleuchteten Weges zu überwinden. Eines königlichen Zuschusses oder eines ehrenden Titels erfreute sich die Marais-Truppe nicht, die Autoren hielten sich von ihr ebenso fern, wie vom Palais Royal und nur junge Anfänger wandten sich seit *Mondory's* Hinscheiden mit grösseren Stücken ihm zu, z. B. *Th. Corneille* mit seinem Zugstück »Timocrate« (1656 [1]). Recht eigentlich war

[1]) Ebenso *Quinault* mit der Comédie s. com., *Gillet de la Tessonerie* mit dem Campagnard, *Chapuzeau* mit der Académie des Femmes, *Cyrano* mit dem Péd. joué; *Tristan l'Hermite* liess kurz vor seinem Tode allerdings noch den Parasite spielen.



und blieb die Marais-Bühne eine Versuchsstation für dramatische Anfänger und ein Conservatorium für verwelkte tragische Lorbeeren. Aller theatralische Pomp, alle Concessionen an den Zeitgeschmack, alle Schmeicheleien auf den souveränen Herrscher Frankreichs, die man in die Decorationsstücke geschickt einzustreuen wusste, alles Hervorsuchen populärer Stoffe, z. B. der *Don Juan*-Sage, welche *Rosimond* 1668 dramatisch bearbeitete, halfen so wenig, dass 1673 die Marais-Truppe mit der (seit Molière's Tod gleichfalls zusammenschwindenden) im Palais Royal vereint wurde. Da das Marais-Theater in seiner späteren Richtung auf opernhafte Decorationsstücke keine Concurrenz von den beiden anderen Theatern zu befürchten hatte, so hielt man sich in dem Streite Molière's mit dem Bourgogne-Theater neutral und nahm höchstens in Chevalier's »Amours de Calotin« vorsichtig und verhüllt Molière's Partei.

Diese drei Theater sind in dem damaligen Paris die einzigen von Bedeutung; auf die »Comédie italienne« und auf die »Com. espagnole«, welche seit 1660 erst abwechselnd am Hofe und in der Stadt, dann ausschliesslich am Hofe spielte, und von diesem eine bedeutende Subvention erhielt, brauche ich hier nicht einzugehen [1]).

Die vielen Mängel und Schattenseiten des damaligen Schauspielerthums treten bei den Provinzialtruppen in noch grellerem Lichte hervor. Die Schauspieler waren weniger zahlreich und tüchtig, das Repertoir noch minder gewählt, Decoration und bauliche Einrichtung rein nothdürftig. Die Zahl der nicht mitspielenden Kräfte eines solchen Provinzial-Theaters war nach *Chapuzeau* S. 227 nicht grösser, als 4 oder 5, nämlich 2 oder 3 Musikanten, ein Portier, ein Decorateur. Die besseren Kräfte strebten denn auch nach der Hauptstadt zu, und wie noch jetzt kleine Winkeltruppen öfters den Ruhm haben, bedeutende Virtuosen heranzubilden, so sind auch Pariser Schauspieler ersten Ranges auf gewöhnlichen Provinzialbühnen emporgekommen.

Capitel VII.

„Sganarelle ou le Cocu imaginaire“.

Diese soeben genauer betrachteten Verhältnisse des damaligen Theaters machen es begreiflich, dass eine untergeordnete, meist von den geringeren Ständen frequentirte Bühne, wie die des Petit-Bourbon, nicht immer Meisterwerke der Lustspieldichtung vorführen konnte, dass sie auf possenhafte Effectstücke angewiesen war. Da nun Molière zugleich Theaterleiter und sein eigener Theaterdichter war, die anderen

[1]) Vgl. *Moland,* Mol. et la com. it; *Despois*, a. a. O. 55—70 u. 70—76.

Komödiendichter aber sich mit ihren Novitäten meist den Concurrenztheatern zuwandten, so ist es ganz natürlich, dass er selbst zuweilen die Anforderungen der echten Kunst dem Geschmack der Menge und den finanziellen Rücksichten opfern musste. Unter diesem Gesichtspunkt aufgefasst, wird eine gewisse Unstätigkeit in Molière's dichterischem Schaffen, ein Schwanken zwischen Originalität und Nachahmung, zwischen spanischen, italienischen, antiken und nationalen Formen und Stoffen, eine Rückkehr zu Vorbildern, von deren Einfluss er sich bereits innerlich freigemacht hatte, weniger befremden. Das Bedürfniss des Repertoirs liess denn in erster Linie dem am 28. Mai 1660 zuerst aufgeführten »Sganarelle ou le Cocu imaginaire« entstehen, ein Stück, das allerdings einen auffallenden Rückschritt in Molière's dichterischer Entwicklung und einen Rückfall in die eben verspottete italienische Moderichtung bekundet. Ein Blick auf Characterzeichnung, Grundideen und Schlussentwicklung des Sganarelle zeigt den Einfluss der italienischen Manier. Ob dabei Molière ein bestimmtes italienisches Vorbild, etwa die Commedia: »Il Ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione« benutzt hat, ist freilich unerweisbar, ja sogar unwahrscheinlich [1]). Indessen das Grundmotiv der Eifersucht, die stereotypen Figuren des despotischen Alten und des ihn hintergehenden Liebespaares, der rein äusserliche Abschluss, alles das deutet genugsam auf ein italienisches Vorbild hin. Die an sich geringen Aehnlichkeiten des »Sganarelle« mit der in italienischer Manier gedichteten »Jalousie du Barbouillé«, welche wir oben nachwiesen, bestärken uns in dieser Annahme.

Bei aufmerksamerem Lesen des »Sganarelle« wird man indessen doch finden, dass Molière sich mit den »Précieuses« für immer von den Fehlern der italienischen Tagesdichtung freimachte und sich von der schablonenhaften Intriguenkomödie zur lebenswahren Characterkomödie erhob, und wird auch die Fäden entdecken, welche dieses Stück mit den ihm vorhergehenden »Précieuses« verbinden. Den italienischen Stücken fehlt gemeiniglich jede moralische Tendenz, ihr Zweck ist der, Lachen zu erregen, meist auf Kosten der Sittlichkeit. Hier, im »Sganarelle«, ist aber die sittliche Tendenz der Warnung vor Eifersucht, um derentwillen allein die zur Eifersucht neigende Liebe dem Spotte preisgegeben wird, ohne Sophisterei gar nicht zu verkennen. Dann hat auch der Character der liebenden Heldin des Stückes, Célie, Manches, was an die eben verspotteten Abbilder des Preziösenthums erinnert. Eine ins Sentimentale fallende Koketterie durchzieht ihr Verhältniss zu dem einfacheren, natürlichen Lélie, und ihr Vater muss ihr das gehirnverwirrende Lesen unverdaulicher Romane, namentlich der Scudéry'schen Clélie, vorhalten. Freilich die Lächerlichkeiten der Moderichtung sind in Célie sehr verblasst, und

[1]) S. die von *Moland* a. a. O. II. 68 und *Despois* a. a. O. II. 145, 146 vorgebrachten Gründe.

desto greller treten die Einseitigkeiten der altfränkischen Bildung und Gesinnung in Gorgibus hervor, aber ein gewisser Nachhall der mit so durchdringender Wirkung angestimmten Satire auf das Preziösenthum ist hier nicht zu verkennen. Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass die moralische Tendenz nur nebenbei zur Geltung kommt, und dass das Hauptziel einer niedrig-komischen, die Lachlust des Parterre erregenden und die Kasse des Petit-Bourbon füllenden Wirkung allzu einseitig verfolgt wird. Darum wird sich das Interesse des Zuschauers hier mehr den komischen Figuren des kerngesunden, naturwüchsigen Gorgibus, des Sganarelle, einer Carricatur der Pariser Bourgeoisie, seiner Frau, eines braven, gutherzigen, derbnatürlichen Bürgerweibes, des Gros René, eines allerdings sehr matten Abbildes aus dem »Dépit am.«, als dem Liebeln und Kokettiren zwischen der modischen Célie und dem unverdorbenen, wie unerfahrenen Lélie zuwenden. Die Einheit der Handlung wird aber durch diese Zwiespaltigkeit des Interesses beeinträchtigt, und in sehr äusserlicher Weise wird der eine Theil der dramatischen Handlung, dessen Mittelpunkt das Sganarelle'sche Ehepaar bildet, mit dem anderen, der sich um Lélie und Célie gruppirt, vereint. Bezeichnend für die Geschmacksbildung der damaligen Zeit ist es, dass diese leicht hingeworfene Dichtung nicht nur momentan, sondern dauernd einen solchen Kassenerfolg hatte, wie sich dessen nur wenige Meisterwerke Molière's rühmen können [1]). Der Geistesrichtung des parterre schlossen sich an Ludwig XIV., der das Stück neunmal sich vorspielen liess, *de Visé* in den Nouv. nouvelles, und ein gewisser *François Doneau*, der Molière's Stück in willkürlicher Weise umarbeitete und in der Vorrede ihm den Vorzug vor den »Précieuses ridicules« gab [2]). Strenger geht *Voltaire* mit dem Stücke ins Gericht. Es kann aber von einer ernsteren Betrachtung des »Sganarelle«, von einer Anwendung der Grundsätze ästhetischer Kritik kaum die Rede sein, höchstens sind die Anklänge an mittelalterliche Novellen und Fabliaux, die *Moland* in dem Stücke (a. a. O. 68, 69 und Anmerkungen) nachweist, characteristisch für die nationalen Anknüpfungspunkte in Molière's Dichten.

Bekannt ist, dass der Raubdrucker *J. Ribou* sich der einträglichen Waare bemächtigte und das Stück mit einem »Briefe an Mr. de Molier« und einem andern »à un ami«, die übrigens ohne Wichtigkeit sind, herausgeben liess [3]). Molière's juristisches Vorgehen hatte nur den Erfolg, dass dem Räuber vier Exemplare entrissen wurden [4]). Die erste rechtmässige Ausgabe erschien 1662 bei *Barbin*, und nach ihr noch zwei andere zu Lebzeiten Molière's (1665 und 1666). Ueber die Besetzung der Rollen wissen wir nur, dass Molière

---

[1]) Für diese Détails s. *Despois* a. a. O. 139 ff.

[2]) S. *Fournel*, contemp. II. 169.

[3]) Ein gewisser *Neufvillain* wurde dabei als Strohpuppe vorgeschoben (s. auch *Campardon*, Nouv. pièces S. 9 ff.).

[4]) S. *Campardon*, Doc. inédits 3—8 (unvollständig).

den Sganarelle und *Duparc* den Gros-René spielte, doch dürfte nach der sonstigen Rollenvertheilung zu vermuthen sein, dass Célie und Lélie von der *Duparc* und dem *la Grange*, die Femme des Sganarelle von der *de Brie*, und die servante von *M. Béjart* gespielt wurden.

Capitel VIII.

„Don Garcie de Navarre".

Wenngleich es nicht zu bezweifeln ist, dass Molière in den ersten Jahren seiner dichterischen Thätigkeit sich durch den Geschmack der Tagesrichtung und die Rücksichten auf die materielle Existenz seiner Truppe beeinflussen lassen musste, so ist es nichtsdestoweniger sehr zweifelhaft, ob er in der Wahl seiner Stoffe stets das Richtige traf. Hatte er nach *La Grange's* Versicherung[1]) von den »Précieuses« einen weit geringeren Erfolg gehofft, als sie thatsächlich hatten, wurde er auch vielleicht durch die überaus günstige Aufnahme des »Sganarelle« überrascht, so machte er mit dem am 4. Februar aufgeführten »Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux« eine sehr bittere Erfahrung. Er war im Voraus so sicher von dem Erfolge des Stückes, welches die neuerdings zur Mode gewordene tragikomische Richtung des spanischen Theaters mit den äusseren Formen der immer noch vorherrschenden italienischen Manier in sich vereinte, überzeugt, dass er gleich nach dem Erscheinen (31. Mai 1660) sich ein Druckprivileg verschaffte, und dass er, wenn wir seinem Feinde *Somaize* Glauben schenken, die Dichtung schon vorher in dem Hause eines *Marquis* vorlas. Da die »Vér. Préc.« des *Somaize*, in denen dieser angeblichen Thatsache Erwähnung geschieht, schon Anfang 1660 gedruckt wurden, so muss »Don Garcie« unmittelbar nach den »Précieuses«, vielleicht schon vor »Sganarelle«, abgefasst worden sein. So ist denn das Stück entstanden unter dem unmittelbaren Eindrucke der Heirath Ludwigs XIV. mit der spanischen Infantin *Marie Thérèse*, eines Ereignisses, das dem Versailler Hofe eine Zeit lang die Formen spanischer Etikette aufzwängte und ihn auch veranlasste durch Herbeiziehen einer spanischen Schauspielertruppe den absterbenden Sinn für spanische Dichtung in der Hauptstadt neu zu beleben, ein freilich vergeblicher Versuch. Sonach war die Wahl, wie die Behandlungsweise des Stoffes ein glücklicher Griff, nur wurde unglücklicherweise die Aufführung durch die vorhergehenden zahlreichen Darstellungen des »Sganarelle« und durch die unfreiwillige Ferienzeit vom 11. October 1660—20. Januar 1661 (s. o.) verzögert. Inzwischen aber hatten

---

[1]) Einl. zur Ausg. v. 1682 s. *Despois* Œuv. p. XV.

die spanischen Schauspieler in der Hauptstadt selbst missfallen und somit war der Geschmack der dem Hofe ferner stehenden, von ihm nicht beeinflussten Kreise Allem abgeneigt, was ihm zu spanisch erschien. Diesem Umstande ist in erster Linie der geringe Erfolg des Stückes im Theater selbst und der verhältnissmässige Beifall, den es am Hofe, wo man officiell sich für alles an Spanien anklingende zu begeistern hatte, fand, zuzuschreiben [1]).

Die Zeitgenossen wie die späteren Molière-Kritiker haben sich für diesen Misserfolg an den Dichter wie an den Schauspieler Molière gehalten, und gewiss sind ihre Argumentationen nicht unbedingt zu verwerfen. Schon *de Visé* in den »Nouvelles nouvelles« bemerkt mit seiner geistreichen Oberflächlichkeit: »Es genügt wohl, zu sagen, dass es ein ernstes Stück war, und dass Molière selbst die Hauptrolle spielte, um deutlich zu machen, dass man sich dabei nicht sehr ergötzen durfte«. *Somaize* sah dann in dem Stücke eine Tragödie, die wider Willen des Dichters zu einer verfehlten Komödie geworden sei, und der Verfasser der »Vengeance des Marquis« weiss nicht genug über Molière's Darstellung des »prince jaloux« zu spotten. Auch neuere Beurtheiler, wie *Moland* und *Despois*, treten nur lau für das Stück ein, und letzterer sucht eigentlich mehr den Schauspieler Molière, als den Dichter zu vertheidigen [2]). Ich halte den Grund *Auger's*, dass der Eifersüchtige auf der Bühne entweder eine tragische oder eine rein komische, aber nie eine tragikomische Person sein dürfe, für im Wesentlichen zutreffend, kann aber mit *Despois'* Argumentation, dass der schauspielerische Misserfolg Molière's im »Don Garcie«, wie überhaupt in tragischen Rollen, unerweisbar sei, nicht völlig übereinstimmen. Es ist offenbar kein Zufall, dass alle jene Pasquillanten und Kritikaster, die durch Molière's »Précieuses« und »Ec. d. F.« in die Waffen gerufen wurden, mit nieermüdendem Eifer den Gegner als Darsteller tragischer Rollen lächerlich zu machen suchten. Es ist damit nicht ausgeschlossen, dass ein Vorurtheil der Menge, welche sich den Darsteller des Mascarille und Sganarelle nicht recht als prince jaloux denken konnte, durch solche böswillige Kritiker noch genährt und bestärkt wurde, aber die Vorliebe für tragische Rollen war in der That eine Selbsttäuschung des grossen Mannes und ein willkommener Anlass für den Spott der Feinde. Wenn *Despois* darauf hinweist, dass Molière später als Darsteller des Alceste im »Misanthrope«, also in einer dem »Don Garcie« verwandten Rolle, geglänzt habe, so ist doch keineswegs bewiesen, ob nicht der damalige Parterregeschmack, gerade so wie später die unberufene Kritik eines *Rousseau* und *Schlegel*, den Alceste eben als komische Person des Stückes aufgefasst und desshalb das Spiel Molière's bewundert habe.

---

[1]) Reg. *de la Grange* a. a. O. S. 47. 58.

[2]) *Moland* a. a. O. 129 und 130 schliesst sich dabei ganz an *Auger's* feinsinnige Kritik an, *Despois* a. a. O. 226 und 227.

Ein sicherer Beweis für den Misserfolg Molière's in der Rolle ist es aber, dass er später, dem Zeugniss der »Vengeance des Marquis« zufolge, dieselbe abgab. Ob die übrige Besetzung der Rollen etwa auch eine unvortheilhafte gewesen sei, wissen wir nicht. Die angeführte Stelle der »Vengeance des Marquis« spottet auch über das Spiel der »première amante«, also der Darstellerin der Elvire. *Moland* meint nun, weil diese Darstellerin als »vieille femme« bezeichnet wird, sei an die *M. Béjart*, nicht an die *Duparc* zu denken. Diese Annahme ist völlig unhaltbar und der ganzen bisherigen Repertoirvertheilung zuwider. Hätte die Soubrette des Theaters wirklich eine so tief empfundene, zarte und innige Rolle wie die der Elvire gespielt, so hätte Molière, der als Autor die Rollen zu vertheilen hatte, bewiesen, dass er in Regieverhältnissen ein solcher Stümper sei, wie ihn sonst nur das Posener Theater[1]) aufzuweisen gehabt hat. Für *M. Béjart* konnte in dem ganzen Stück nur die Rolle der Elise passen. Die Worte der »Vengeance des Marquis« geben auch gar keinen Anlass, an eine andere, als die sonstige Darstellerin der ersten Liebhaberinnenrollen, die *Duparc*, zu denken. Da ihr Alter in soweit wenigstens bekannt ist, dass wir behaupten dürfen, die Reize der Jugend und Schönheitsblüthe waren damals bei ihr erloschen, so kann im Munde eines Pasquillanten der verletzende Ausdruck »vieille femme« nicht eben befremden. Höchstens wäre die Vermuthung statthaft, dass die noch ältere *de Brie* die Elvire gespielt und die *Duparc* mit der ihr entsprechenderen Rolle der Ignès betraut worden sei. Indessen, wir wissen eben nichts Genaueres über die Rollenvertheilung in diesem Stücke und haben keinen Grund, hier an eine andere Darstellerin, als an die *Duparc* zu denken, deren Wesen freilich der Rolle nicht ganz gerecht geworden sein mag. Dagegen dürfen wir als zweite secundäre Ursache des Misslingens die Besetzung der Titelrolle durch Molière selbst ansehen.

Wenn allerdings auch unserem Geschmacke der »Don Garcie« wenig zusagen mag, so lässt sich doch nicht behaupten, dass die damalige Theaterrichtung in Paris sich bereits der Tragikomödie und dem spanischen Geschmack völlig entfremdet gehabt habe. An das Spanische in der Komödie, an den Uebergang der Komödie zur Tragödie, war man zuerst durch *Corneille's* »Menteur«, dann durch *Rotrou* und *Th. Corneille* gewöhnt worden. Noch im Jahre 1660 hatte *Lambert,* ein wenig bekannter Dichter, eine romantische Tragikomödie »la Magie sans magie«, die mit Molière's »Don Garcie« gewisse Verwandtschaft hat und die auch nur dem Titel nach eine Comédie ist, aufführen

---

[1]) Bei einer neulichen Aufführung der Jungfrau von Orléans sind dort, einem Referat zufolge, die englischen Soldaten in der Dragoneruniform des 17. Jahrhunderts, Chorknaben mit aufgeschlagenen Hosen und beschmutzten Stiefeln erschienen; der im Thurm wachthabende Soldat habe bei dem Entweichen der Jungfrau wie ein Holzblock dagestanden, ohne den Versuch zu machen, die Flucht zu hindern etc. etc.

lassen. (s. *Fournel* I. 163 ff.) Der Character des Stückes war also nicht der Grund des Misserfolges, wohl aber mochte das wenig Fesselnde der ohnehin dürftigen Handlung, das Ideale, über das gewöhnliche Lebensniveau Hinausgehende in den Characteren, das Fernhalten aller effectvollen Komik die durchschlagende Wirkung des Stückes unmöglich machen. Darum erzielte Molière weit bessere Kassenerfolge, als er, gewissermassen als Compensation für den Parterregeschmack, vom 4. November 1663 ab das »Impromptu de Versailles« zugleich mit »Don Garcie« spielen lies (s. Reg. S. 59 u. 60).

Wenngleich nun die Wahl und Bearbeitung des Stoffes nicht eben dem damaligen Zeitgeschmack widerstrebte, so passte das Stück doch keinesfalls für die Schichten der Pariser Bevölkerung, welche im Parterre sich breit machten. Und da waren es mehr die Vorzüge der Dichtung, als ihre Schwächen, welche abstiessen. Denn wenn auch der Salonkritiker und Modejournalist *de Visé* sich dem Geschmack der Schreier im Parterre anbequemte, wenn auch *Voltaire* in seinem sommaire das Stück preisgiebt, und die spätere Molière-Kritik bis auf Auger nicht einmal den Versuch einer objectiven Würdigung machte, so hat diese Komödie doch grosse Vorzüge und Feinheiten, die sich in gleichem Masse nur in den späteren Meisterwerken Molière's wiederfinden. In diesem Stücke zeigt sich Molière als vollendeter Kenner des weiblichen Herzens. Elvire lässt sich den schönsten Frauengestalten Shakespeare'scher und Goethe'scher Dichtung vergleichen. Der leise Hauch des Zweifels schon scheint ihr das reine, fleckenlose Bild der Liebe zu trüben, das sie im Innersten des Herzens trägt; Eifersucht, mag auch der äussere Schein laut für sie reden, ist ihr das tödtliche Gift der Liebe. Was ihr Herz bewegt, gilt ihr als zartes Geheimniss, das nur angedeutet, nicht ausgesprochen werden darf. Sie zürnt dem Geliebten, der ein offenes unzweideutiges Liebesgeständniss begehrt. Das der Liebe verwandte Gefühl der Dankbarkeit ist nicht minder tief in ihre Seele eingegraben. Darum der lange Kampf in ihrem Inneren, ob sie nicht den Geliebten demjenigen opfern soll, der ein unvergängliches Recht auf ihren Dank erworben. Neben dieser schönen und edlen, wenngleich zarten Gestalt, kann sich *Ignès*, die zweite der Liebenden, nicht in vollem Masse unsere Sympathie erwerben. Doch ihre edle, aufopfernde und starke Liebe hebt sie unendlich über das Soubrettenthum der Liebe, welches sonst in den stereotypen Formen der spanisch-italienischen Komödie sich bewegt, empor. Von den männlichen Characteren gilt, was wir oben von dem Helden der »Suite du Menteur« sagten. Sie sind zu edel, um komische Wirkung hervorrufen zu können, und doch zu kleinlich und alltäglich, um tragisch zu sein. Aber man sieht auch ihnen an, wie sehr die Menschenkenntniss ihres Schöpfers das entlehnte Gerippe des Cicogninischen Stückes mit einem anderen Leben, einem höheren Geiste zu erfüllen wusste. Durch das ganze Stück zieht sich gewissermassen ein Ringen mit dem Zauberbann der durch die Tradition ge-

heiligten spanisch-italienischen Dichtungsform, die einen überlegenen Geist äusserlich festhielt, während er innerlich sich freigemacht hatte.

Neben dem Verständniss für das Ideale im Menschen, zeigt Molière's »*Don Garcie*« auch eine gesunde Beobachtung des Realen. Das Verhältniss der *Elise* zu *Don Alvar*, so recht ein Abbild des gewöhnlichen Treibens im Menschenleben, ist zugleich ein realistisches Gegenstück zur reinen, selbstlosen Liebe *Elvire's*.

Man darf über diesen Vorzügen nicht die offenbaren dramatisch-technischen Fehler übersehen. Die breitausgesponnene und nicht recht belebte Handlung ist hier, wie bei so vielen Stücken, der angeborene Todeskeim. Aber ein grober Fehler bleibt es, dass die Eifersucht des *Don Garcie* nur allzu berechtigt ist, während sie doch dem Spotte und der Lachlust preisgegeben wird. Zudem das rein Aeusserliche in der Entwicklung des Stückes. Eine Verkleidung und die dadurch hervorgerufenen Missverständnisse und Conflicte sind auch hier, wie in so vielen Tageskomödien der spanisch-italienischen Dramatik, das Einzige, was die Handlung und Entwicklung fortbewegt. Wenn also die Dichtung den poetischen Sinn des Verfassers überall bekundet, wenn sie für seine Menschenkenntniss und Beobachtungsgabe Zeugniss ablegt, so zeigt sie ein mangelndes Verständniss für das Dramaturgisch-Technische. Es ist eine schlimme Versündigung an dem Genie Molière's, wenn man den »*Don Garcie*« mit dem »*Misanthrope*« vergleicht. Der Geist beider Stücke, die dramatischen Motive, die socialen Anschauungen, die Characterzeichnung in denselben sind grundverschieden. Die Eifersucht *Alceste's* ist nur eine Seite und nicht die spannendste seines Characters, die anderen Charactere sind mit denen im »*Don Garcie*« kaum zu vergleichen.

»*Don Garcie*« bildet den grellsten Contrast zu dem mit ihm zugleich entstandenen »Sganarelle«. Hier ein Uebermass des Possenhaften und Niedrig-Komischen, eine fesselnde, rasch sich fortbewegende Handlung, Charactere, die durchaus auf dem realen Boden des alltäglichsten Lebens stehen, vor Allem eine genaue Beachtung der Bühnenanforderungen; dort ein Zurücktreten aller gewöhnlichen Komik, eine träge, sich mühsam fortschleppende Handlung, Charactere, in denen das Ideale und Romantische den gesunden Realismus niederdrückt, endlich eine grosse Vernachlässigung der Bühnentechnik. Es ist immerhin ein Zeugniss für den universalen Dichtersinn Molière's, dass er zu gleicher Zeit zwei so heterogene Dichtungen zu schaffen vermochte, doch zugleich bekundet dieser unvereinte Gegensatz die mangelnde Abrundung und innere Harmonie seines dichterischen Schaffens. Das folgende Stück: »Ecole des maris« zeigt schon weit mehr die Ausgleichung und Versöhnung der heterogenen Elemente seines Dichtens.

Der Misserfolg des »Don Garcie«, der das eben bezogene neue Theatergebäude so schlecht inaugurirte, prägte sich dem Bewusstsein der Truppe so tief ein, dass *La Grange* (S. 36) bei der Aufzählung der

Komödien Molière's ihn ganz übergeht und die »Ecole des maris« als »C^{ème} pièce de Mr. de Molière« bezeichnet. Auch in der Einleitung zur Ausgabe von 1682 wird das Stück übergangen. Aus gleichem Grunde liess Molière trotz des Druckprivilegiums das Stück bei Lebzeiten nicht veröffentlichen; zuerst brachte es die Ausgabe von 1682.

Da der Geist, die Charakterzeichnung und die Auffassung der Liebe im »*Don Garcie*« an die spanische comedia erinnern, so ist es begreiflich, dass noch *Voltaire* in ihm eine »pièce imitée de l'espagnol« sah. Die Forschungen *Moland's* [1]) lassen aber keinen Zweifel darüber, dass hier die »Gelosie del principe Rodrigo« des florentinischen Dichters *Cicognini*, dessen Leben unbekannt ist, aber dessen Komödien von *Goldoni* [2]) gelobt werden, benutzt worden sind. Die Verschiedenheit beider in den Grundzügen übereinstimmenden Stücke deutet schon *Moland* (a. a. O.) an, indem er sagt, Molière habe dem italienischen Originale das Leidenschaftliche und Pathetische, aber auch das Anmuthige und Weiche genommen. Das Cicognini'sche Stück hatte musikalische Einlagen, viel Scenenwechsel und Decorationsveränderungen, die Handlung ward durch leidenschaftliche Exclamationen der entzweiten Liebenden unterbrochen. Die Charactere, namentlich die weiblichen, sind ebenfalls von denen des »*Don Garcie*« verschieden. Die Heldin ist eine Art Amazone, die mit ihrem Liebhaber ein Duell auskämpft. Der Held ist von tobender Eifersucht gequält, »ein König, vom Dämon besessen«, wie er selbst sagt. Nicht alle Personen des Stückes tragen zur Handlung bei [3]). Der spanische Ursprung des Cicognini'schen Stückes ist zwar nicht erweisbar [4]), aber bei dem offenbar spanischen Geiste desselben auch keinesfalls unwahrscheinlich. Die dichterische Ueberlegenheit Molière's tritt dann am klarsten hervor, wenn wir seinen »*Don Garcie*« mit einem ähnlichen und keineswegs ganz unbedeutenden Stücke *Lambert's* (s. o.) vergleichen, das u. d. T. »La Magie sans magie« 1660 auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne gespielt wurde. Auch dieses Stück ist öfters, seines spanischen Characters wegen, als Nachahmung einer spanischen Komödie, des »El encanto sin encanto« von *Calderon*, bezeichnet worden, doch ist nach *Fournel's* Behauptung eine Benutzung desselben nicht erweisbar [5]). Dagegen deutet Einzelnes darauf hin, dass *Lambert Cicognini's* Stück, das schon 1654 zu Perugia erschienen war [6]), gekannt und benutzt hat. Auch bei ihm ist die Heldin *Léonor* eine kampflustige Amazone, die sich in männlicher Verkleidung in ein

---

[1]) Mol. et la com. it. S. 261 ff. und Oeuvres II. S. 127 ff.

[2]) Stelle angeführt bei Despois a. a. O. 231. Cicognini's Stück erschien 1654, dann 1661.

[3]) Siehe Despois Analyse der 1717 erschienenen franz. Uebersetzung des Stückes a. a. O. 231 f.

[4]) Ebendaselbst 230.

[5]) Contemp. de Mol. I. 165.

[6]) Moland II. 127.

Duell einlässt, das freilich nicht zu Stande kommt. Auch hier tritt ein »magicien« Astolfe auf, der durch seine scheinbar übernatürlichen, in Wirklichkeit aber sehr einfachen Zauberkünste und Wiederbelebungsversuche von angeblich Verstorbenen den abergläubischen Sinn eines Dieners verwirrt. Obwohl er in die Handlung eingreift und auch nicht gerade eine komische Person ist, so kann doch das Auftreten des Philosophen *Teobaldo* im Cicognini'schen Stücke *Lambert* auf den Gedanken geführt haben, eine verwandte Person auch seiner Komödie einzufügen. Die »Magie sans Magie« erinnert namentlich durch einen gewissen romantischen Anflug und durch das Liebesverhältniss der Bedienten, welches auch hier ein realistisches Abbild der idealeren Liebe *Léonor's* zu Astolfe ist, an den »*Don Garcie*«. Sonst ist die Characterzeichnung der *Léonor* und ihrer beiden Bewerber, von denen sie, wie Molière's Elvire, nur den einen wahrhaft liebt, keine über das gewohnte Niveau der italienisch-spanischen Komödie sich erhebende; die Handlung ist noch viel armseliger und unwahrscheinlicher, als die des »Don Garcie«, und ohne die magischen Künste des *Astolfe* und ihre unfreiwillig komische und erheiternde Wirkung wäre das ganze Stück kaum erträglich. Von Molière ist *Cicognini's* Komödie zwar im Einzelnen weniger selbständig, aber doch im Ganzen mit überlegnem Dichtersinne und grösserer Freiheit und Vertiefung nachgeahmt worden.

Capitel IX.

„L'Ecole des Maris".

Durch den Misserfolg des »*Don Garcie*« war das Repertoir des Palais Royal in bedenkliche Verlegenheit gerathen. Die betreffenden Seiten des Reg. de la Grange spiegeln die Zerfahrenheit des Repertoires vom 18. Febr. bis 24. Juni 1661, dem Tage der ersten Aufführung der »Ecole des Maris« wieder. Man wärmte die älteren Stücke Molière's auf, nahm wieder zu *Scarron's* Komödien seine Zuflucht, kam selbst auf die alte Farce »les trois Docteurs« zurück und spielte auch sonst eine Anzahl jetzt längst verschollener Stücke. Aus dieser Repertoirnoth wurde die Truppe durch die fünfzehn Ferientage Jubilé (27. Mai bis 12. Juni) befreit. Selbst dann aber konnte man mit der neuen Schöpfung Molière's: »Ecole des Maris« noch nicht beginnen, man nahm wieder zu den »Dépit am.«, den »Précieuses«, zum »Médecin volant« und zu *Scarron* seine Zuflucht, bis Bndlich am 24. Juni die von der Truppe langersehnte Novität die eretter betrat. Es liegt wohl auf der Hand, dass Molière unter

diesen Umständen sich mit der Aufführung der »Ec. des Maris« möglichst beeilt hat, gleichwohl liegen zwischen der Dichtung des »Don Garcie« und der Aufführung der »Ecole des Maris« etwa $1^1/_2$ Jahr und zwischen den Vorstellungen des »Sganarelle« und des letztgenannten Stückes mehr als 1 Jahr. Es ist daher anzunehmen, dass der Entwurf der »Ecole« erst nach dem Misslingen des »Don Garcie« begonnen und das Stück dann in ungefähr 4 Monaten vollendet wurde.

Dass mit der »Ecole des M.« eine neue Epoche in Molière's dichterischem Schaffen beginnt, hat schon *Voltaire* in seinem »sommaire« herausgefühlt. Er spendet der Dichtung deswegen die grössten Lobsprüche, indem er u. a. sagt: »L'Ec. des M. affermit pour toujours la réputation de Molière. Quand il n'aurait pas ce seul ouvrage, il eût pu passer pour un excellent auteur comique«. Er stellt das Stück mit Recht weit über die »Adelphi« des Terenz, deren Nachahmung er in eingeschränktem Masse zugiebt, behauptet auch mit gewohnter Unkenntniss des classischen Alterthums, Molière habe dem »bon goût de l'ancienne Rome« in Frankreich Eingang verschafft. *Moland* (a. a. O. S. 218—221) weiht diese neue Aera der Molière'schen Poesie mit einer 2 Seiten langen Reflexion über die »comédie moderne« ein und findet sogar in dem Titel »l'Ecole des Maris«, der damals zuerst von einem einzelnen Stücke gebraucht worden sei, die Absicht einer tieferen moralischen Tendenz ausgesprochen. *Despois* hingegen beschränkt sich auf das rein Sachliche und Naheliegende, und dem Verfasser dieses Werkes fällt die Aufgabe zu, bei aller Hervorhebung der literarischen Bedeutung der »Ecole« doch diese Gefühlsexpectorationen auf das Mass einer nüchternen Kritik herabzusetzen. Mit dem moralischen Gehalte der Komödie überhaupt, und speciell der Molière'schen, ist es eine eigene Sache. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass Molière's Stücke, wie jede wahre und gute Komödie, das moralische Urtheil klären und stärken, aber der eigentliche Zweck seiner Dichtung ist das sicher nicht. Neben den unabweisbaren Rücksichten auf die Schreier und Zahler im Parterre, neben der herkömmlichen Tradition, sich immer an ein fremdes, sei es nun italienisches, oder spanisches, oder römisches Vorbild anzulehnen, hatte Molière in erster Linie die blosse Schilderung der Zeitverhältnisse entweder in satirischer oder in humoristischer Art im Auge. Man könnte, bei rigoristischen Urtheilen, sogar eine demoralisirende Tendenz in der »Ecole des Maris« finden, denn die Lehren, welche *Ariste* dem *Sganarelle* ertheilt, die praktische Consequenz derselben in *Isabelle's* Verfahren, die sehr zweifelhafte Moral des *Valère* und *Ergaste*, die Insubordination der *Lisette*, das Alles vermag wahrhaftig unser moralisches Fühlen und Denken nicht zu kräftigen. Es handelt sich in der wahrhaft poetischen und darum nicht tendenziösen Komödie gar nicht um jene bürgerliche Moral, die so oft auf traditioneller Heuchelei beruht, sondern um die höhere Moral der praktischen Lebensweisheit, die dem spiessbürgerlich Denkenden

oft als ärgste Immoralität und Frivolität erscheint. Wenn in unseren äusserlich ehrbaren, aber innerlich von Eigensucht, heuchlerischem Schein, Unkenntniss der menschlichen Natur durchdrungenen bürgerlichen Verhältnissen eine Mutter ihre heranwachsende Tochter in kindlicher Unschuld und affectirter Ehrbarkeit erzieht, sie fleissig in die Kirche schickt, sie vor jeder Berührung mit der gesellschaftlichen Corruption schützt, so wird eine solche Methode als musterhaft und nachahmenswerth gelten. Thatsächlich wird durch sie am sichersten dem heimlichen Versteckspielen der Neigungen und somit der Verführung oder der unüberlegten und desshalb unglücklichen Ehe vorgearbeitet. Noch schlimmer, als bei uns steht es mit der jetzigen französischen Erziehung. Da verlässt ein junges Mädchen ihre klösterliche Pension ohne irgend welches gediegene Wissen und Denken, ohne den Schimmer von Welt- und Menschenkenntniss, und nach wenigen Monaten ist sie zur koketten Modedame, wenn nicht zu etwas Schlimmerem, umgewandelt. Molière's Dichtungen, welche den Namen »Ecole« tragen, die »Ec. des Maris« wie die »Ecole des Femmes« lassen hinreichend durchblicken, dass die bürgerlichen Anschauungen über Erziehung, über Verkehr der beiden Geschlechter, die spiessbürgerlich-kleinliche Verkennung der Neigungen und Rechte des menschlichen Herzens, damals genau so eng und beschränkt waren, wie in den besseren d. h. scheinbar sittlichen und ehrbaren Familien unserer Zeit. Jene höhere, als Frivolität und Immoralität geltende, doch in Wahrheit nur auf Kenntniss und Achtung des menschlichen Herzens ruhende Moral, wird von dem weltmännischen feinergebildeten und humaner denkenden *Ariste* verkündet, die enge spiessbürgerliche Moral macht sich in dem eitlen, niedrigdenkenden, beschränkten und unerfahrenen *Sganarelle* anfänglich recht breit, um dann mit dem Bewusstsein einer schimpflichen Demüthigung vom Schauplatz zu treten. Dies ist die culturhistorische und universale Bedeutung der »Ecole des Maris«. Ihre Tragweite geht insofern über die bisherigen Komödien hinaus, als diese nur die Rechte der Kinder gegenüber den despotischen Eltern vertheidigten, hier aber in tieferer und allgemeinerer Weise die gesellschaftliche Cultur und Moral geschildert und kritisirt wird. Von einer tieferen, auf praktischer Erfahrung, wie auf universaler Geistesbildung ruhenden Schätzung des »Ewig Weiblichen« ist in der vormolière'schen, französischen Komödie Nichts zu finden; wo sie die Wege der herkömmlichen Moral verlässt, geräth sie auf die Abwege der sittlichen Zerfahrenheit und Leichtfertigkeit. Selbst Molière's Jugenddichtungen, die beiden Farcen, wie der »Etourdi«, verirren sich auf jenen verführerischen Abweg der Immoralität; im »Dépit amoureux« erhebt er sich schon zu jenem höheren moralischen Standpunkt, um dann im »*Sganarelle*« die gesellschaftlichen und sittlichen Verhältnisse zum Gegenstand der Parterrebelustigung herabzuwürdigen. Erst mit der »Ecole des Maris« hat jenes Schwanken der moralischen Ueberzeugung einen festen Halt in der

wahrhaft menschlichen und sittlichen Doctrin des *Ariste* gefunden. Nun forderte freilich die dramatische Wirkung des Stückes, dass der Contrast der beiden entgegengesetzt denkenden und handelnden Brüder auf die Spitze getrieben wurde, daher man in *Ariste* nicht überall und unbedingt ein Abbild von Molière's Innerem sehen darf. Ebenso ist die Annahme unhaltbar, mindestens unerweisbar, dass Molière sein Verhältniss zu *A. Béjart* in dieser Dichtung porträtirt habe, dass somit *Ariste* ein getreues Bild des liebenden Dichters, *Léonor* ein Abbild der *A. Béjart* sei[1]).

Neben dieser culturhistorischen Bedeutung hat Molière's »Ecole des M.« auch eine wichtige literarische. Hier geht Molière zuerst auf die ursprüngliche Quelle der früher so vielfach benutzten italienischen Komödie, auf die römische Komödie zurück[2]). Wenngleich er von Jugend auf emsig den *Plautus* und *Terenz* studirt hatte, so zeigen die früheren Stücke doch höchstens vereinzelte Anklänge an die römischen Komödien. (Vgl. das eben über die *Plautus*- und *Terenz*-Reminiscenzen im »Dépit am.« Bemerkte.) Nicht zufällig war es nun, dass Molière von der Nachahmung italienischer Komödien zu *Terenz*, nicht zu *Plautus* überging. Zu dem Tone, den seine ersten Komödien anschlagen, stimmte die bei aller leicht verhüllten Frivolität feine Darstellungsweise des *Terenz* besser, als die derbere Form, die grobsinnlichen Anschauungen der *Plautin*'schen Komödien. Von einem engen, unselbständigen Anschluss an das Stück des *Terenz* konnte umsoweniger die Rede sein, als weder Römer- noch Hellenenthum je einen adäquaten Ausdruck in der modernen französischen Tragödie und Komödie gefunden haben. Bei dem grellen Abstand der antiken Anschauungen und der französischen Verhältnisse des 17. Jahrhunderts, der sittlichen und politischen Anschauungen der griechisch-römischen und der französischen Dichter, war eine mehr als äusserliche, auf das rein Stoffliche beschränkte und höchstens in dem Gange der Handlung, der Motivirung der einzelnen Scenen sich anschliessende Nachahmung kaum möglich. Ohnehin erschwerte der unnationale Character der *Terenti*anischen Dichtung eine wirklich congeniale Nachbildung: *Terenz*, noch mehr als *Plautus*, nimmt nicht nur die griechischen Namen und Localitäten, sondern auch die Sitten, Gebräuche und Lebensanschauungen der verflachten griechischen Dichtungen eines *Philemon* und *Menander* ohne wesentliche Aenderung hinüber. Jenes verflachte und absterbende Hellenenthum lag aber den Begriffen der damaligen Cultur noch ein gutes Theil ferner, als die reineren und schärferen Formen der *Aeschyleisch-Sophokleischen* Tragödie und der *Aristophanischen* Komödie. Wenn also schon die

[1]) Die der Annahme entgegenstehenden Bedenken habe ich in meiner Abhandlung: Einige offene Fragen der Molière-Kritik (in der Zeitschr. für nfranz. Sprache und Literatur II S. 473 ff.) erörtert.

[2]) S. f. d. F. meine Abh.: Molière und die römische Komödie in Herrig's Archiv Bd. 56, S. 242 ff.

Nachahmung der Sophokleischen und Aristophanischen Dichtung fast ganz gemieden wurde — nur *Racine* in den »Plaideurs« macht den verfehlten Versuch, es dem *Aristophanes* gleichzuthun — und in den Nachahmungen des *Euripides* Alles getilgt wurde, was von den Resten der antiken Weltanschauung darin noch übrig war, so blieben für die umdichtende Nachbildung nur die unfertigen Anfänge der älteren römischen Komödie und die kaum mehr römisch-antiken Nachblüthen der Seneca'schen Dichtung übrig. Wie aber das eigentlich Griechisch-Antike in *Racine's* Nachdichtung durch die moderne Galanterie und Koketterie, die Intriguensucht, die unmännliche Kriecherei der Versailler Hofwelt verdrängt ward, so wurden die Reste eines verflachten Hellenismus, wie sie sich aus *Philemon* und *Menander* in die Plautinisch-Terentianische Komödie retteten, von Molière entweder ganz unterdrückt, oder ihnen ein feinerer, hoffähiger Anstrich gegeben. So darf man sich nicht wundern, in der »Ecole des Maris« nur die äusseren Umrisse der »Adelphi« wieder zu finden und auf durchgehende Verschiedenheit der Characteristik, der Tendenz, der Moral und der Schlussentwickelung zu stossen. Auch in den »*Adelphi*« zwar findet sich ein Brüderpaar von entgegengesetztem Character, *Micio* und *Demea* mit Namen, die zwei jungen Menschen — beide Söhne des *Demea*, der, durch Vermögensumstände gezwungen, den einen Sohn dem *Micio* überlassen, — jeder in seiner Weise erziehen. Doch neben dieser Aehnlichkeit welcher innerliche Contrast zwischen *Micio-Demea* und *Ariste-Sganarelle*! *Micio* ist ein Character, dessen humane Milde jeder sittlichen Energie, jeder männlichen Würde entbehrt. Mit den wohlfeilsten Gründen vertheidigt er jede Unsittlichkeit, aus egoistischen Absichten huldigt er dem leichtsinnigen Treiben seines Pflegebefohlenen. Weil die Jugend — so argumentirt er — im Geheimen doch thut, was sie nicht offen thun dürfe, weil sie durch Lügen zu verdecken suche, was sie einzugestehen nicht wage, darum müsse man Alles ruhig ansehen, dürfe in Nichts ihr vorgreifen wollen. Um die Zuneigung seines *Aeschinus* nicht zu verlieren, bezahlt er das Geld für dessen eigene dumme Streiche, wie für die, welche er zu Gunsten seines Bruders macht, belohnt sogar noch seine Helfershelfer. Dabei hat er nicht den Muth, seine Grundsätze gegenüber den triftigen Einwänden des sittlich-strengen *Demea* zu vertreten, erwidert ihm mit wohlfeilen Ausflüchten und tritt endlich den Rückzug an. Hingegen ruhen *Ariste's* Grundsätze nicht auf Characterschwäche, sondern auf reichster Lebenserfahrung. Darum tritt er offen der beschränkten Geistes- und Herzensbildung seines Bruders gegenüber, ja versucht es, diesen zu den eigenen Grundsätzen zu bekehren. Wenngleich auch er mit frivolen Anschauungen liebäugelt, so ist doch seine sittliche Ueberzeugung eine vorwurfsfreie, während Micio einmal die Verführung einer Plebejerdirne, die sein Neffe Aeschinus sich zu Schulden kommen lässt, nicht an sich tadelt, sondern nur desshalb bedauert, weil dem Mädchen und ihrer Familie

dadurch Kummer bereitet sei. Auch die Grundsätze *Sganarelle's* sind von denen *Demea's* insofern verschieden, als ersterer seine moralischen Theorien bis zum einseitigsten Rigorismus überspannt, während letzterer doch nur den laxen Grundsätzen seines Bruders und deren verderblicher Einwirkung auf den eigenen Sohn die strenge Sittlichkeit des einfachen, der hauptstädtischen Cultur fremdgebliebenen Denkens und den gerechten Unwillen des väterlichen Bewusstseins entgegenstellt. Von der Spottsucht des *Sganarelle*, dem Kennzeichen unhaltbarer Grundsätze und einer an sich verlorenen Sache, ist er ebenso frei, wie von dessen Eitelkeit und Scheelsucht, nur da, wo seines Bruders sittliche Indifferenz allzuweit geht, wird sein bitterer Tadel zum Spott. Menschenkenntniss und praktische Erfahrung, die dem Rigoristen *Sganarelle* ganz fehlten, verbinden sich in *Demea* mit dem gesunden Witze eines Naturmenschen. Wie schnell weiss er sich den Menschen und Dingen am Schluss des Stückes zu accomodiren, wie das Herz der ihm entfremdeten Söhne zu gewinnen und seinem Bruder so meisterhaft die Unhaltbarkeit seiner pädagogischen Doctrin darzulegen!

Verschieden, wie die Charactere der Hauptpersonen und die ganze Tendenz der Stücke ist der Ausgang derselben. *Demea*, nachdem er mit kostbarer Ironie die Lehren seines Bruders bis zum Lächerlichen übertrieben, geht als Sieger hervor. *Aeschinus* erklärt ihm in seinem und seines Bruders Namen, dass sie künftig nach *Demea's* Grundsätzen leben wollen, nur e i n e kleine Concession muss der gestrenge Alte machen: dem Ctesipho lässt er die geliebte »Spielerin«. Micio dagegen spielt hier beinahe die Rolle des Molière'schen *Sganarelle*, welcher unter dem Spott der naseweisen Kammerzofe Lisette das Feld räumt. Indem Demea Micio's Leutseligkeit, Freigebigkeit, sein Haschen nach allgemeiner Beliebtheit auszubeuten weiss, wird ihm, dem eingefleischten Hagestolz, eine abgelebte Alte eingebracht, die Freilassung eines Sklaven, sowie Geld und Gut abgetrotzt. Sein Pflegesohn selbst macht mit dem boshaften Demea gemeinschaftliche Sache, Micio in seiner characterlosen Gutmüthigkeit sträubt sich nur kurze Zeit gegen die argen Zumuthungen.

Der Character der beiden Mädchen im Molière'schen Stück entspricht dem des Terentianischen Brüderpaares im Grossen und Ganzen. Léonor, wie Aeschinus, ist ohne Falsch, nur in jugendlichem Leichtsinn zu Tändelei und Zerstreuung geneigt. Doch ihre Sittlichkeit übersteht die Proben, an denen Aeschinus zu Grunde geht. Ihr stolzes Selbstbewusstsein sträubt sich, als die Schwester ihren Namen zum Deckmantel einer Liebesintrigue gebraucht hat, während Aeschinus' characterlose Schwäche in Allem den Bubenstreichen des Bruders dient und die Rücksicht, welche er einem durch ihn entehrten Mädchen und dessen gedemüthigter Familie schuldet, vergisst. Als Ariste's Gattin will sie dem früheren Treiben entsagen, gerade wie Aeschinus die Grundsätze seiner Jugend aufgiebt. Isabelle wird, wie Ctesipho,

durch den Druck häuslicher Verhältnisse zu erfinderischer List gezwungen. Aber raffinirter und beherzter, als der plumpe, feige Ctesipho, der den Bruder vorschiebt und vor dem Vater erschrocken flieht, weiss sie den eifersüchtigen Sganarelle zum Liebesboten zu machen, in seiner Gegenwart dem liebenden Valère ein Geständniss abzulocken und dem boshaften Alten einen Heirathsconsens abzuschwindeln, während er dem Bruder einen Streich zu spielen wähnt. Beider Character ist nicht frei von Untugenden, die nicht ausschliessliche Folge einer einseitig verkehrten Erziehung sind. Isabelle ist noch spöttisch und lieblos gegen den betrogenen Sganarelle, Ctesipho wünscht sogar seinem Vater den Tod oder doch ein längeres Siechthum, um indess ungestört seinem Vergnügen nachzugehen.

Die anderen Figuren des Terentianischen Stückes, die theils wenig ästhetisch, theils wenig dramatisch sind, wurden von Molière unterdrückt, oder durch den Liebhaber Valère, einen jungen, unerfahrenen Menschen, der noch sehr an die schablonenmässigen Figuren der italienischen Komödie erinnert, durch den seinen Herrn bevormundenden valet Ergaste und die gewitzte, dreiste und vorlaute Kammerzofe Lisette ersetzt. Mit der veränderten Stellung des Weibes in der modernen Culturwelt waren die sinnlichen Züge Terentianischer Liebesintriguen unvereinbar, wie auch die Entfaltung der Liebe und die Entwickelung der weiblichen Charactere hier weit mehr in den Vordergrund des dramatischen Interesses treten. Vor Allem zeigt sich die überlegene Meisterschaft des französischen Dichters in dem Abschlusse des Ganzen. Der Schluss der »Adelphi« spricht nur den prosaischen Grundgedanken aus, dass auch in der Erziehung der mittlere Weg der beste sei, wobei freilich diese »goldene Mittelstrasse« den Abwegen des Demea zu nahe gerückt ist [1]). Weit poetischer ist der Schluss der »Ecole des Maris«. Die practische Lebensweisheit, welche auf Kenntniss und Beachtung der menschlichen Neigungen ruht, gewinnt den Sieg über die einseitige Theorie, welche die Rechte des menschlichen Herzens weder kennt noch achtet. Hinter diesem allgemeineren Gesichtspunkt tritt der eigentliche Grundgedanke der Dichtung, dass nicht äusserer Zwang und Druck, sondern der innere sittliche Fonds des Weibes ein Schutz gegen Untreue sei, mehr zurück. Dass Molière sein römisches Vorbild verschönert und verbessert uns zurückgelassen hat, kann meines Erachtens nicht zweifelhaft sein. Die Handlung der »Ecole« ist belebter, die Intrigue spannender, der Gegensatz der Hauptcharactere mehr zugespitzt und darum von grösserer dramatischer Wirkung, die Characteristik individueller und reichhaltiger, die Katastrophe poetischer. Der Schüler des Terenz und Plautus, der italienischen und spanischen Modedichter, ist hier

[1]) S. über Tendenz des Stückes *Teuffel*, Rhein. Mus. VII. 48. *Hertzberg*, Einl. zur Uebers. ausgew. Komödien des *Plautus*, und das von mir a. a. O. S. 249 dagegen Bemerkte.

zum selbständigen Fortbildner des Ueberlieferten und noch Unabgeschlossenen, wie Unvollkommenen geworden.

Indessen, völlig selbständig ist Molière in all jenen Abweichungen von dem Terentianischen Stück keineswegs. In einer Dichtung *Larivey's*, die, wie die meisten Stücke desselben, nur eine Uebersetzung einer italienischen Vorlage ist (welche letztere wieder auf die »Adelphi« zurückgeht), »les Esprits« betitelt, findet sich auch ein Bruderpaar, das zu dem Molière'schen schon besser stimmt, als der Terentianische Micio und Demea[1]). Da Molière das Larivey'sche Stück für den »Avare« benutzte, so ist anzunehmen, dass er auch hier einzelne Züge demselben entlehnte und auf die Personen der römischen Komödie übertrug. Die Intrigue der »Ecole des Maris« stimmt mit der der »Discreta enamorada« des Lope de Vega[2]) überein. In beiden Stücken muss ein verliebter Greis den Liebesboten in einer gegen ihn gerichteten Affaire machen. Bei Lope ist es der Vater, der so zum unfreiwilligen Liebeswerber des Sohnes wird, bei Molière der Vormund, wodurch der moralische Anstoss beseitigt wird. In Lope's Stück ist dieser aus einer Novelle *Boccaccio's* entlehnte Grundgedanke breit ausgesponnen, während er bei Molière nur ein untergeordnetes Mittel wird, die Intrigue zu beleben, die komische Wirkung zu erhöhen.

Bewundernswürdig ist endlich die Kunst, mit der Molière den römischen Demea und den verliebten alten Narren der spanischen Komödie in eine Person zu verschmelzen weiss. Indem die rigoristische Characterfestigkeit des römischen Plebejers hier zu eigensinniger Grille wird, und verliebte Narrheit, wie eitle Selbstverblendung hinzutritt, erschafft Molière die unvergleichlich komische Figur des Sganarelle.

Von einer Benutzung der verwickelten Liebes- und Intriguenkomödie *Moreto's*, »No puede se gardar«, die Herr v. *Schack* (a. a. O. III. 448) annimmt, kann dagegen nicht die Rede sein[3]). Das Verhältniss Sganarelle's zu Isabelle und die derselben ertheilten Lehren und Anweisungen erinnern an *Scarron's* »Précaution inutile«[4]). Doch ist diese Novelle weit mehr in der »Ec. des Femmes«, als in »Ecole des Maris« benutzt worden.

Mit der Selbständigkeit Molière's in dieser epochemachenden Dichtung ist es also nicht sonderlich bestellt; ihre Bedeutung liegt in den oben erörterten culturhistorischen und literarischen Beziehungen. Der durchdringende Erfolg des Stückes geht aus zahlreichen, trotz der Sommerhitze viel besuchten und einträglichen Vorstellungen, aus

---

1) Ueber das Stück s. *Parfaict*, Hist. du Th. fr. III 409 ff.

2) Ueber *Lope's* Verh. zu Molière s. m. Abh. in *Herrig's* Archiv Bd. 60. S. 284 ff.

3) S. die Gründe bei *Despois* S. 341 A. 2 und in meiner Abh. Molière in s. Verh. zur span. Komödie a. a. O. S. 287 u. 288.

4) A. O. Bd. III.

dem Zeugniss *Loret's*, dass die »Ecole des Maris« bereits am 16. Juli, also drei Wochen nach der ersten Aufführung, ganz Paris ergötzt habe, hervor[1]). Auch *de Visé* hebt das Stück lobend hervor, nur an dem Versbau hat er zu tadeln. Sobald Molière sich von der ersten Wirkung der Komödie überzeugt hatte, beeilte er sich, nicht nur ein Druckprivileg zu erlangen, sondern das Stück auch in Druck zu geben. Das auf 7 Jahre gültige königl. Druckprivileg ist vom 9. Juli datirt, der Druck war bereits am 20. August abgeschlossen. Das Stück, welches, wie auch spätere Stücke Molière's, bei *Barbin* erschien, war das erste, welches der Dichter aus eigener Initiative veröffentlichen liess. Es war daher eine nothwendige, obschon unverdiente Huldigung, dass diese Dichtung dem saumseligen Zahler und gleichgültigen Protector, dem 21jährigen duc d'Orléans, mit den gewohnten Dedicationsphrasen dargebracht wurde. Die Besetzung der Rollen ist wieder nicht ganz sicher beglaubigt. Molière spielte den Sganarelle, *l'Espy* höchst wahrscheinlich den Ariste, *La Grange* den Valère und die *de Brie* die Isabelle. Zu vermuthen ist ferner, dass *M. Béjart* die Lisette, *Duparc* den Ergaste und *de Brie* den commissaire gespielt habe.

Capitel X.

„Les Fâcheux".

Das folgende Stück: »les Fâcheux« betitelt, ist weder ein einheitlich geschlossenes Stück, noch hat es poetischen Werth, doch bietet es mancherlei culturhistorische Gesichtspunkte. Gerade dieses Stück befestigte Molière's Stellung als Dichter in der Meinung des Königs, der Hofleute und in der Achtung eines edlen und hochstrebenden Zeitgenossen, des la Fontaine[2]). Die Veranlassung der Dichtung war ein Fest, welches der »surintendant des finances« Fouquet dem Könige und dem Hofe gab, um die wankende Gunst des Herrschers sich wieder zu gewinnen. Binnen vierzehn Tagen musste das von Fouquet bestellte Stück entworfen und eingeübt werden und überdiess sollte, dem Geschmack der Hofleute zu Liebe, ein Ballet daran gereiht werden. Die Unzuträglichkeiten, welche mit dieser Aufgabe verbunden waren, empfand Molière sehr wohl und deutet sie in seinem »Avertissement« mit humoristischer Selbstironie an. Da es an Tänzern fehlte, trotzdem, wie es scheint, die dreizehn »maîtres à danser« der Académie royale

---

[1]) Reg. de la Grange p. 33—37 u. ff. *Despois* a. a. O. 338.
[2]) S. dessen Brief an Maucroix bei *Despois* III. 97 ff.

mitwirkten[1]), so schob man das Ballet in Form von Zwischenacten ein, damit dieselben Tänzer in anderer Gewandung wiederauftreten könnten. Dabei war nicht zu vermeiden, dass das Ballet nicht immer zu dem Gange der Handlung passte (s. d. Stelle des Avertissement b. *Despois* a. a. O. S. 29 u. 30). Durch die kurze Frist gezwungen, nahm Molière seine Zuflucht zu Mitarbeitern. *Pellison*, Vertrauter *Fouquet's*, dichtete den Prolog, eine poetische Verherrlichung Ludwigs XIV., *Beauchamp* ordnete die artistischen Darstellungen, *Lebrun* stellte die Decorationen her, auch *Chapelle* soll mit geholfen haben. Die Rollen waren der Zahl nach schwer zu besetzen und fügten sich schlecht in das herkömmliche Repertoir der mitwirkenden Künstler. Desshalb übernahm Molière selbst fünf Rollen, die 43jährige *M. Béjart* musste als »Najade« auftreten und sich dafür später in der »Vengeance des Marquis« verspotten lassen. Da die Zeit mangelte, ein einheitliches Stück zu schaffen, so suchte Molière einzelne witzige Scenen äusserlich aneinanderzureihen. Die Fügung des Ganzen war eine so lockere, dass der Dichter nach der ersten Vorstellung auf Wunsch des Königs noch die Person des »chasseur« einschob und in derselben den jugendlichen Marquis de Soyecourt porträtirte. Diese Gunstbezeugung des hohen Gebieters und der Beifall, den das mit theatralischem Pompe[2]) und höfischer Pracht aufgeführte Stück bei dem Könige und den loyalen Hofleuten fand, gab Molière den Muth, seine Komödie dem Herrscher Frankreichs mit huldigender Widmungsepistel zu überreichen[3]).

Das Stück besitzt eine traurige Berühmtheit in der französischen Geschichte dadurch, dass vierzehn Tage nach der Festvorstellung, am 5. September 1661, der Gastgeber Fouquet plötzlich auf königlichen Befehl zugleich mit seinem Vertrauten *Pelisson*, jenem Verfasser des Prologes, verhaftet wurde. Schon während des Festes scheint diese Absicht bei dem Könige festgestanden zu haben. *Fouquet* hatte die ungeordnete Finanzwirthschaft und Steuererhebung im damaligen Frankreich so für sich auszunutzen gesucht, wie etwa in jüngster Zeit bei uns ein hochgestellter Rathgeber des Ministerpräsidenten die Vortheile der Börsenspeculation und die Conjuncturen des Gründerthums[4]). Man sah ihm durch die Finger, so lange man ihn brauchte, dann liess man ihm merken, dass er unbequem sei, und als er nicht zur rechten Zeit ging, sondern noch durch Entfaltung seines fürstlichen Luxus den franz. Autokraten zu blenden suchte, liess man ihn vom Schauplatze des öffentlichen Lebens verschwinden. Dieses böse Omen hinderte die weiteren Aufführungen nicht. Nachdem das Stück am

---

[1]) S. die Stelle aus Loret's Zeitung abgedruckt bei *Despois* III. 6. und Avertissement, ebendas. S. 29, wo von einer „petit nombre choisi de danseurs excellents“ die Rede ist.

[2]) S. den angeführten Brief *la Fontaine's*.

[3]) Abgedruckt bei *Despois* 26, 27, wie auch bei *Moland* a. a. O. 319, 320.

[4]) Darüber verbreitet *Ranke*, Werke, Bd. 10, S. 163 ff. helles Licht.

25. August vor dem Hof zu Fontainebleau gegeben worden war, am 4. Nov. zuerst aus Anlass der Geburt des Dauphins die Bühne des Palais Royal betreten, am 26. Nov. auch den Beifall des königl. Bruders sich erworben hatte, wurde es während der Regierung Ludwigs XIV. noch 106 mal gespielt.

Es zeigt übrigens die diplomatische Feinheit des grossen Dichters, dass er die Schwächen und Fehler der Hofleute so geschickt zu porträtiren wusste, dass diese selbst dabei sich amüsirten. Gefährlich konnte ihnen ja der »farceur« nicht werden, und so nahmen sie die kleinen Nadelstiche hin, indem sie sich dabei vor Lachen schüttelten. Ludwig XIV. sah mit Wohlgefallen, wie der stolze Hofadel, dessen Trotz erst in langjährigen Kriegen gebändigt war, sich selbst zum Object der königl. Belustigung machte und nach Versicherung eines Zeitgenossen sogar dem lustigen »*Mascarille*« selbst Winke und Andeutung für seine amüsanten Portraits gab. Die ernstere Seite des harmlosen Scherzes trat erst hervor, als die Nadelstiche der »Fâcheux« zu den Dolchstössen des »Don Juan« und »Tartuffe« wurden. Da rief man die Intervention des Königs an, um dem Hofspassmacher, der den hohen Herren vom Hofe seine Narrenkappe unsanft ins Gesicht schleuderte, ein wenig Respect vor Religion und Sitte beizubringen. In den »Fâcheux« ist nun das ganze Hofleben, mit seinen Neigungen für Pferde, Spiel, Duell, Jagd, Liebelei, Jobberthum, gelehrte Tändelei mit gräcisirten und latinisirten Namen trefflich porträtirt und an Eraste gezeigt, wie sehr alle diese Fadheiten einen vernünftigen Menschen, der ohnehin etwas Wichtiges und Eiliges vorhat, zu Tode quälen können. Auch die eitle Gespreiztheit der Höflinge, die immer da am interessantesten zu sein glauben, wo sie tödtlich langweilen, wird mit anmuthigster Satire geschildert. Und derselbe Molière, der so den Hofadel Frankreichs zum Spielball seines Witzes macht, zeigt sich zugleich als den loyalsten Verehrer des Souveräns. Einer jener Höflinge des Stückes weigert sich, den Cartellträger zu machen, weil ja das Duell vom Könige verboten sei.

Von einer tieferen Characterzeichnung und von einem kunstgerechten Bau des Stückes kann nicht die Rede sein. Orphise, die Heldin der Komödie, ist eine gewöhnliche Mode- und Zierdame, die sich als Geliebte des Eraste von Anderen den Hof machen lässt und gelegentlich mit Eifersucht kokettirt; Eraste einer jener stereotypen Liebhaberfiguren des italienischen Theaters, die ohne festen Character und Selbstbewusstsein nicht einmal den Bedienten zu imponiren wissen. Ein Zufall führt die Lösung der flüchtig und leicht geschürzten dramatischen Handlung herbei.

Die Grundlage des Stückes findet sich in der Schilderung der »Fâcheux«, die *Scarron* in der »épitre chagrine à Mrs. d'Albret« (s. o.) von jenen Creaturen, die »schlimmer als Insecten seien«, entwirft [1]). Einige Reminiscenzen aus *Horaz* und *Régnier* kommen hinzu.

[1]) Stelle angef. von *Moland* II. 314 und 315.

Von literarischer Bedeutung ist das Stück, weil hier Molière zum ersten Male dem Modegeschmack für Ballete und Decorationsstücke nachgiebt. Die Ballete waren von Katharina von Medici aus Italien nach Frankreich eingeführt worden, konnten aber lange Zeit nicht recht aufkommen, zeigten während der Regierung Ludwigs XIII. ein ernstes und düsteres Colorit, und hatten erst unter Ludwig XIV. ihre eigentliche Blüthezeit. Damals (1661) wurde jene Académie royale de danse gestiftet, und *Benserade*, seit 1651 Verfasser von Ballettexten, erfreute sich der Gunst des Königs und der vornehmen Welt. Jeder beliebige Gegenstand wurde Thema eines Ballets, vor Allem wurde die Person des Königs darin verherrlicht. In diesen Balleten, die gewöhnlich bei Nachtzeit mit feenhafter Beleuchtung und prunkvollster Decoration gegeben wurden, tanzten vornehme Höflinge und sogar der König selbst mit. Ueber die äussere Einrichtung des Ballets haben wir bei Erwähnung des »Ballet des Incompatibles« bereits gesprochen [1]).

In der Komödie selbst wirkten ausser Molière noch die de Brie, die Duparc, M. Béjart und La Grange (als Eraste) mit. Die Duparc trat auch im Ballete auf. Das Stück erschien 1662 bei *Guillaume de Luyne* im Druck.

Am Schluss dieses Abschnittes haben wir noch das traurigste und verhängnissvollste Ereigniss in Molière's Leben zu besprechen, seine Verheirathung mit A. Béjart. Man verarge es hierbei dem Verfasser nicht, wenn er die bekannte Streitfrage, ob A. Béjart die Tochter oder Schwester der M. Béjart gewesen sei, nicht mit allen Détails erörtert. Ohnehin hat sich ja die Mehrzahl der Kritiker in Frankreich und Deutschland für die erstere Annahme entschieden. *Soulié*, *Taschereau*, *Moland* und bei uns *Schweitzer* stehen mit ihrer entgegengesetzten Ansicht vereinzelt da. Dass mit dem von *Beffara* gefundenen Trauact, in welchem A. Béjart als jüngste Schwester der M. Béjart erscheint, eine absichtliche Fälschung vorgenommen worden ist, wird jetzt ziemlich allgemein zugestanden. Die einfache Thatsache, dass die Mutter Madeleine's bei der Geburt Armande's (Ende 1642 oder Anfangs 1643) 52—53 Jahr gewesen sein müsste, dass ihr letztes Kind L. Béjart bereits 1630 zur Welt kam, und demnach eine solche Spätgeburt nach einer Ruhezeit von 12 Jahren zu den physischen Unmöglichkeiten gehört, spricht schon laut genug gegen die unbedingte Gültigkeit des Heirathscontractes. Mit den officiellen Angaben solcher Documente nahm es Molière's Zeit nicht so genau. In einem Document, welches die Verzichtleistung der Marie Hervé, Mutter der M. Bejart, auf die Hinterlassenschaft ihres verschuldet gestorbenen Mannes enthält (1643), werden der 26jährige

---

[1]) S. darüber *Despois* a. a. O. I. S. 523 ff. und Histoire du ballet de la cour in *Fournel's* Contemp. II. S. 173—221.

J. Béjart und die 25jährige Madeleine noch für minorenn ausgegeben. In dem acte de decès der A. Béjart (1700) wird deren Alter auf 55 Jahre angegeben, während sie bereits am 10. März 1643 in einem officiellen Document als »fille non baptisée« bezeichnet ist.

Die Motive dieser Fälschung sind nicht unbedingt klar. Dass M. Béjart damals auf eine Heirath mit ihrem früheren Geliebten, dem comte de Modène, gehofft habe, ist nicht gerade wahrscheinlich [1]), viel wahrscheinlicher ist es, das die Mutter der schon bescholtenen Tochter diese zweite Schande, zu deren Milderung nicht einmal die Vaterschaft einer fürstlichen Persönlichkeit dienen konnte [2]), zu ersparen suchte. Dass aber diese Fälschung im Heirathscontract wiederholt wurde, geschah aus Rücksicht auf Molière's sehr achtbare Familie. Natürlich musste M. Béjart den Heirathscontract mit unterzeichnen, um der Fabel grösseren Credit zu verschaffen. Eine Kritiklosigkeit, die nahezu an Verläumdung angrenzt, ist es aber, wenn *Soulié* a. a. O. S. 58, der tugendhaften Schwester Madeleine's, G. Béjart, diesen ausserordentlichen Sprössling zuschieben will, nur weil jene Geneviève der Hochzeit Molière's mit A. Béjart nicht beigewohnt habe.

Die Zeitgenossen Molière's sind über diesen Punkt nie in Zweifel gewesen. Montfleury denuncirte dem Könige, dass Molière — zwar nicht seine eigene Tochter — wohl aber die Tochter seiner Maitresse Madeleine geheirathet habe [3]). Der »Elomire hypocondre« lässt sogar durchblicken, dass Molière, dessen Beziehungen zu M. Béjart schon c. 1643 begannen, wohl selbst eine Frau sich »vor der Wiege geschmiedet« habe. Die »F. C.« erwähnt gerüchtweise, dass A. Béjart — die Tochter Molière's sei, und behauptet bestimmt, dass M. Béjart ihre Mutter wäre. Auch der rücksichtsvolle Grimarest, der hier den Mittheilungen Baron's folgte, macht sie zu einer Tochter Madeleine's. Erst mit Taschereau beginnt der Versuch, auf dem Wege der urkundlichen Kritik diese Annahme zu erschüttern. Doch hat J. Loiseleur neuerdings die dagegen vorgebrachten Argumente mit Geschick zurückgewiesen.

Wann die Neigung Molière's für Armande beginnt, ist nicht sicher festzustellen. Ein Brief Chapelle's, der vielleicht in das Jahr 1659 fällt, spielt auf die Beziehungen zu einer Mlle Ménou an, in der man A. Béjart erkennen wollte. Doch ist das willkürliche Conjectur. Vielleicht erwog Molière, als er den »Sganarelle« dichtete, schon die Verbindung mit dem Mädchen und die Bedenklichkeit einer solchen Ehe, und schilderte in Lélie die Qualen seines eigenen von Eifersucht bewegten Herzens. Bestimmt hatte er den verhängniss-

---

1) *Soulié,* Recherches S. 73.

2) Die älteste aussereheliche Tochter, Françoise, geb. 1638, scheint vom *comte de Modène* anerkannt worden zu sein, ein Freund von ihm stand bei ihrer Taufe Gevatter (ebendas.).

3) S. die Erörterung in *Livet's* zweiter Ausgabe der »F. C.«

vollen Entschluss schon Ostern 1661 gefasst: damals forderte er für sich zwei Theile von dem Gewinne der Truppe des Palais Royal[1]).

Wie M. Béjart sich zu der Heirath gestellt habe, ob sie, wie die »F. C.« will, ihre Tochter dem weit älteren Molière verkuppelte oder, wie Grimarest erzählt, dem Bund der Beiden sich hemmend entgegenstellte, muss ebenfalls dahingestellt bleiben, ihre Unterzeichnung des Heirathscontractes ist hier nicht beweisend.

Am 20. Febr. 1662 fand die Trauung zu St. Germain l'Auxerrois statt. Zugegen waren Molière's Vater und Schwager, sowie drei Mitglieder der Familie Béjart.

Man weiss, wie übel die 19jährige Kokette dem 40jährigen Manne mitspielte, wie sie ihm Jahre lang die Freude am Leben und Dichten vergällte. Es ist ein vergeblicher Versuch, alle Angaben der »F. C.«, jener lange nach Molière's Tode gegen dessen Frau gerichteten Schmähschrift, in das Bereich des Romanes zu verweisen (s. o.), wenn auch viel Klatsch, Ausschmückung und Entstellung in ihr mit untergelaufen sein mögen. Dass A. Béjart nicht nur durch kokette Tändelei die Eifersucht ihres Gatten wachrief, wie Grimarest in rücksichtsvoller Weise andeutet und neuerdings Livet[2]) zu erweisen suchte, sondern wirklich die Treue brach, wird für Jeden, der einen Blick in die Geheimnisse der Theaterwelt gethan und solche Theatermemoiren, wie die »F. C.«, nach ihrem richtigen Werth zu schätzen weiss, zu subjectiver Gewissheit. Einen juristischen Beweis für die Untreue der A. Béjart anzutreten, ist freilich die Molière-Kritik nicht im Stande, doch vor dem Tribunale der Geschichte gelten auch andere Argumente, als auf dem Forum des Gerichtes.

Noch eine andere persönliche Beziehung hat diese Periode für den Dichter. Als Molière dem Komödiantenthume sich widmete, musste er die Anwartschaft auf die Stelle eines königlichen valet de chambre, welche sein Vater inne hatte, zu Gunsten seines jüngeren Bruders aufgeben. Im Jahre 1660 starb nun dieser Bruder, und so trat Molière in seine alten Rechte wieder ein. Es ist zwar zweifelhaft, ob der Dichter vor 1669, dem Todesjahre des Vaters, den Dienst wirklich antrat, doch lässt sich von ungefähr 1660 ab eine grössere Sympathie des Königs für Molière und seine Truppe nachweisen, die vielleicht ebensosehr in dem Gefallen, welches Ludwig XIV. an dem »farceur« fand, wie in jener Kammerdienerstellung ihren Grund hatte. Wir sahen, wie nach der Katastrophe des 10. October 1660 der König sich einigermassen der Truppe Molière's annahm, wir wissen aus *La Grange's* Registre, dass im Aug. 1662, nach einer 13maligen Vorstellung der Molière'schen Truppe zu St. Germain en Laye, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne Neid und Eifersucht empfanden und durch die Königin-Mutter den König zu ihren Gunsten stimmen

---

[1]) S. Reg. de la Grange p. 31.

[2]) Zweite Ausgabe der F. C., Abschnitt: Molière jaloux non trompé.

liessen. Schon vorher, als im Januar 1662 die italienische Truppe zurückkehrte und wieder abwechselnd mit Molière's Schauspielern auftrat, befahl der König, dass sie die Hälfte der Einrichtungskosten des Saales im Palais Royal trüge. Im August desselben Jahres zeigte sich bei der Vorstellung der »Fâcheux« in besonderem Maasse die königliche Huld. Wenn Zeitgenossen diese Gunstbezeugungen nicht minder auf Rechnung des Kammerdieners, als auf die des Schauspielers und Dichters setzten, so haben sie sich kaum geirrt, mögen auch die Märchen, welche sich an jenes Kammerdienerthum knüpfen, Erfindungen einer späteren Zeit sein [1]).

Uebrigens kann nicht davon die Rede sein, dass Ludwig XIV. seine Gunst von da ab den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne entzogen habe. Wir kennen die Vorstellungen, welche jene Truppe bei Hofe gab, nicht so genau, wie die gleichen Vorstellungen der Molière'schen Truppe, doch wenn wirklich die letztere öfter vor dem Könige und dem Hofe gespielt hätte, was *Fournel* [2]) behauptet, so findet dies in der Vorliebe des Königs für die Komödie und Posse seine Erklärung. Die Intervention der Königin-Mutter zu Gunsten der Bourgogne-Truppe, falls sie überhaupt stattfand, scheint ohne Erfolg gewesen zu sein, denn die Vorstellungen der Truppe Molière's am Hofe und bei den Grossen mehren sich in den folgenden Jahren, statt sich zu mindern. Und schon die folgende Dichtung Molière's, »L'Ecole des Femmes«, gab dem Monarchen Anlass, seine Begünstigung des Dichters in mehr als einer Weise zu offenbaren.

---

[1]) S. *Despois'* Nachweis in Th. fr. sous Louis XIV. p. 311—321.
[2]) Contemp. de Mol. III, S. 430.

Sechster Abschnitt.

Die „Ecole des Femmes“ und ihre Gegner.

Capitel I.

Analyse der Kritik des Drama's.

Die »Ecole des Femmes« hat recht eigentlich erst den Namen Molière's populär gemacht, und zwar hat der Neid der Feinde noch mehr für den Ruhm des Dichters gewirkt, als die Bedeutung der Dichtung selbst. Von jeher hat dieses Stück der Molière-Kritik mancherlei Schwierigkeiten bereitet. *Voltaire* übt an ihm eine Kritik, die gewissermassen mit der einen Hand gibt, was sie mit der andern nimmt und so die jesuitische Manier inaugurirt, welche später derselbe *Voltaire* in seinem Corneille-Commentar beobachtete. »Elle passe pour être inférieure en tout (?) à l'Ecole des Maris et sourtout dans le denoûment qui est aussi postiche dans l'Ecole des Femmes qu'il est bien amené dans l'Ecole des Maris. Mais aussi les connaisseurs admirèrent, avec qu'elle adresse Molière avait su attacher et plaire pendant cinq actes par la seule confidence d'Horace au vieillard (!) et par de simple récits. Il semble qu'un sujet ainsi traité ne dût fournir qu'un acte (?) mais c'est le caractère du vrai génie de répandre sa fécondité sur un sujet stérile et de varier ce qui semble uniforme. On peut dire en passant que c'est là le grand art des tragédies de l'admirable Racine.« Auch *Lessing* in der Hamburgischen Dramaturgie (Stück X) fühlte den Mangel an Handlung in dem Stücke, und indem er *Voltaire's* Urtheil umkehrt, bemerkt er: »Die Ecole des Femmes sei ganz Handlung, obwohl sie nur aus Erzählungen zu bestehen scheine.«

In neuerer Zeit suchte man der »Ecole des F.« dadurch ein gewisses Relief zu geben, dass man in ihr eine poetische Darstellung der inneren Stimmung Molière's, als er an der Treue der Gemahlin zweifelte, fand und in den Persónen des Arnolphe und der Agnès

Uebereinstimmungen mit Molière und A. Béjart entdecken wollte[1]). Der Widerspruch, der in dem Charakter des zugleich human denkenden und rigoristisch-tyrannischen Arnolphe liegt, wurde schon von *de Visé* in der »Zélinde« herausgefunden und muss in bedingtem Masse zugestanden werden. (S. meine Erörterung in »de Vise's Vér. Critique de l'Ec. des F.« a. a. O.) Ueber diese und andere kritische Bedenklichkeiten gehen selbst die besten Molière-Commentatoren kurz hinweg, und überhaupt ist das Stück für den Molièristen eine crux geworden, wie der Hamlet für den Shakespearologen. Ich wenigstens habe in den deutschen und französ. Molière-Commentaren und Specialschriften noch nie eine objective, klare und umfassende Darstellung gefunden.

Auch die Originalität des ganzen Stückes ist angezweifelt worden, ohne dass man doch erhebliche Resultate zu Tage gefördert hätte. Denn die ganz allgemeinen Grundgedanken, dass ein junges Mädchen seinen verliebten Haustyrannen hintergeht, dass dieser selbst zum Mitwisser seines Nebenbuhlers wird, sind in Novellen und Komödien so häufig anzutreffen, dass man in Verlegenheit kommt, ob man mehr an die »Nuits facétieuses de Straparole« oder an den »Pecorone« oder an Scarron's »Précaution inutile« oder an die »Nouvelles nouv. du roi Louis XI.« denken soll. Am deutlichsten ist die Benutzung von Scarron's »Précaution inutile« (a. a. O. III. S. 67—75) zu spüren. Ein Edelmann aus Cordova, der viel von Weiberlist und Weiberuntreue erfahren, kommt hier nämlich auf den Gedanken, sich ein möglichst stupides Mädchen, Namens Laura, zu heirathen. Gleich nach der Hochzeit muss er eine Reise machen, und, um sich der Treue seiner bornirten Gattin zu versichern, befiehlt er ihr, die Nacht über in Harnisch gehüllt und die Waffen in der Hand zu wachen. Die Dame wird nun das Opfer einer »entremetteuse«, die ihr einen jungen Menschen zuführt. Laura, bisher noch ohne Ahnung, wozu die Weiber auf der Welt seien und was Heirathen eigentlich bedeute, tritt ihrem Liebhaber mit den Waffen und dem Harnisch entgegen, so dass dieser sich verrathen wähnt und das Hasenpanier ergreift. Die »entremetteuse« beruhigt ihn über die Gefährlichkeit des eigenthümlichen Nachtgespenstes, der Liebhaber kehrt zurück, löst der Laura ihre Rüstung und legt sich zu ihr ins Bett. Als der Gatte zurückkehrt, bekundet ihm seine Laura durch That und Wort, wie ihr jetzt richtigere Begriffe über weibliche und eheliche Bestimmungen gekommen seien. Der Gatte ergiebt sich schweigend in sein Schicksal. Wie wenig Molière aus Scarron entlehnen konnte, wie sehr er den Schmutz der Scarron'schen Burleske abzustreifen hatte, ehe er mit seiner Dichterhand sie berührte, wie weit entfernt jener cordovanische Edelmann

[1]) Darüber s. meine Bedenken und Berichtigungen in: Einige offene Fragen der Molière-Kritik. (Zeitschr. f. neufranz. Spr. und Lit. Bd. III. S. 477 ff.)

und jene mehr einer schmutzigen Phantasie, als der realen Wirklichkeit angehörende Laura davon sind, Prototypen des Arnolphe und der Agnès zu sein, bedarf keiner Erörterung.

Das Verhältniss des Arnolphe zu Horace fand Molière in seinen Grundzügen in den »Nuits facétieuses de Straparole«. Aber auch hier hatte er das Frivole, Gemeine abzulösen, ehe er an eine Verwendung für sein Stück denken konnte [1]). Man darf also behaupten, dass Molière den entlehnten Zügen alles Gemeine und Unschöne nahm und erst poetisches Leben in die rohen Formen der beiden französischen Erzählungen hauchte. Was ferner Characterzeichnung, Tendenz, Grundidee und Abschluss der »Ecole des Femmes« angeht, so gibt es kaum eine Molière'sche Dichtung, die mehr Originalität und selbstthätige Erfindungsgabe zeigte. Die böswilligen Gegner Molière's, die ihn sonst mit besondrer Vorliebe als »plagiaire« zu brandmarken suchten, haben daher nie von den angeblichen Plagiaten in der »Ec. des F.« gesprochen.

In mancher Hinsicht kann die »Ec. des F.« als eine zweite »vermehrte und verbesserte« Auflage der »Ecole des Maris« erscheinen. Auch hier ein ältlicher Liebhaber, der seine Pflegebefohlene in noch rigoristischerer Weise erzieht, als Sganarelle, auch hier ein Vertreter laxer Theorien, Chrysalde, ein junges Mädchen, das in ähnlicher Weise bevormundet und gegängelt wird, wie dort Isabelle, aber weit unschuldiger, edler und liebevoller ist, endlich ein Liebhaber, der in seiner schüchternen Unerfahrenheit an Valère erinnert. Durch die äussere Aehnlichkeit beider Dichtungen darf man sich nicht über die innerlichste Verschiedenheit täuschen lassen. Der Titel zwar: »Ecole des F e m m e s« würde diese Divergenz sehr unrichtig ausdrücken, denn die Frauenschule ist in Wirklichkeit nur eine zweite Männerschule und zwar eine strengere und radicalere, als die, welche die Aufschrift »Männerschule« trägt. Aber sie ist ein höherer Cursus der »Ecole des Maris«. Dort werden nur Einfaltspinsel, wie Sganarelle, in Zucht und Schulung genommen, ein Ariste ist ihr schon entwachsen; hier muss selbst ein Welt- und Menschenkenner, ein scharfblickender und edel denkender Mann, wie Arnolphe, bittere Lehren empfangen.

Arnolphe ist gerade in seiner psychologischen Zweiseitigkeit der originalste und tiefste aller Charactere in Molière's früheren Dichtungen. Von gleichen Anschauungen über den weiblichen Charakter, wie Ariste, ausgehend, gelangt er, weil tiefer und schärfer denkend, nicht zum Indifferentismus, sondern zum S k e p t i c i s m u s. Ariste lässt seine Pflegebefohlene ihren Neigungen gemäss aufwachsen, indem er mit jenem wohlwollenden Optimismus, der Menschenkennern ebenso häufig eigen ist, wie der schroffe Pessimismus, das Beste für sich und für sein Mündel davon erhofft. Arnolphe, von der Ueberzeugung

[1]) S. darüber *Moland,* a. a. O. II, 394.

durchdrungen, dass eine solche Erziehungsmethode ihm die Neigung der Agnès entfremden und diese auf Abwege des Leichtsinnes und der Untugend führen werde, sucht das heranwachsende Mädchen in kindlichster Unbefangenheit und tiefstem Respect vor ihrem zukünftigen Gemahl zu erhalten. Er hat in diesem Calcul nur das Wichtigste übersehen, die Schwäche der weiblichen Natur und die Stärke der weiblichen Liebe. Weil er selbst die Agnès liebt, während Ariste der Léonor gegenüber nur eine schwache Neigung empfindet, verlässt ihn die berechnende Klugheit und kaltblütige Besonnenheit, als er in seiner Liebe bedroht ist. Er lässt der Geliebten die Schwäche des eigenen Herzens durchblicken und giebt damit das Einzige verloren, was diese ihm noch unterwirft — den geheimen Respect vor seiner Ueberlegenheit. In Agnès wirkt die plötzlich erwachende Liebe zu Horace um so stärker, weil Arnolphe sie vor jeder modischen Verbildung und Verkünstelung bewahrt hat. Alle anerzogenen Begriffe des blinden Gehorsams, der scheuen Sittlichkeit, der selbstentsagenden Dankbarkeit schwinden in ihr dahin, sobald das allmächtige Gefühl der Liebe sich regt.

Der Widerspruch jener rigoristischen Erziehungsmethode des Arnolphe mit seinem sonst wohlwollenden, humanen Charakter und seiner weltmännischen Bildung verursacht die scheinbaren Ungleichheiten in seinem Auftreten. Während er der Agnès ein zweiter Sganarelle ist, nur ein wahrhaft liebender und von kleinlicher Bosheit freier, zeigt er sich dem Horace gegenüber als Ariste. Während er die Pflegebefohlene von dem Treiben der Welt fernhält, sie durch die Mauern eines Klosters und dann durch die strenge Hut eines festverschlossenen, von blindgehorsamen Dienern bewachten Hauses vor jedem Anblick der verlockenden Aeusserlichkeit schirmt, ist er selbst für äussere Vorzüge nicht unempfänglich, unvorsichtig in seinem Vertrauen und unbedenklich gegen fremde Interessen. Wie oft hat man getadelt, dass Arnolphe dem Horace sein Geld leihe, obwohl er diesen selbst ebensowenig kenne, wie den Gebrauch, der mit seinem Gelde beabsichtigt wird, und doch ist diese Unvorsichtigkeit nur die Wirkung seines humanen, für freundschaftliche und edlere Regungen empfänglichen Charakters. Es ist ein bitteres Verhängniss, dass sich die angeborne Neigung seines Charakters ebenso gegen ihn kehrt, wie die angenommene Doctrin seines reflectirenden Verstandes. Das Vertrauen, welches er dem Horace und selbst der Agnès schenkt, raubt ihm das Herz der Inniggeliebten, der blinde, gedankenlose Gehorsam, in dem er seine Dienstboten hält, übt in ironischer Consequenz seine Wirkung an ihm selbst, indem jene Dienstboten, dem erhaltenen Befehl, Niemanden in Arnolphe's Abwesenheit einzulassen, buchstäblich getreu, auch dem Herrn selbst die Thür sperren.

Die Rücksicht auf die komische Wirkung und den theatralischen Effect forderte auch hier, wie bei der »Ecole des Maris«, ein starkes

und schroffes Hervortreten der Charaktereigenthümlichkeiten. So erklärt es sich, wenn ein Zeitgenosse Molière's, *de Visé*, der als Kritiker wie als Dichter dem poesielosesten Realismus huldigte, hier von einer Uebertreibung der Charakterzeichnung sprechen konnte. Besonders hat man damals die naive Unbefangenheit der Agnès, jene Frage, ob die Kinder durch das Ohr zur Welt kämen, ihre Mittheilung über die nächtlichen Plagegeister der Flöhe, über den Tod der Katze, das ominöse le u. A. getadelt. Das wäre allerdings berechtigt, wenn hier Molière die reale Möglichkeit der theatralischen Wirkung opferte. Indessen die klösterlich-stille Erziehung der Agnès, die spätere noch mehr als klösterliche Abgeschiedenheit, lassen alle die crassen Naivetäten nicht als undenkbar erscheinen. Wer Gelegenheit gehabt hat, heranwachsende naive Mädchen näher zu beobachten, und, was für ältere Männer nicht eben schwierig, unmerklich ihr Vertrauen sich zu gewinnen, wird selbst inmitten der modernen Verkünstlung auf ähnliche Unbefangenheit hie und da stossen.

Man kann ja behaupten, dass Vieles in dem Stücke in Wirklichkeit kaum vorkommen würde, z. B. das arglose Vertrauen des liebenden Horace dem Arnolphe gegenüber, die Scene mit den Dienstboten, der vielbespottete Steinwurf der Agnès, die Begegnung mit dem Notar u. A.; aber von einer absoluten Undenkbarkeit all dieser komischen Züge und Scenen, oder auch nur von einem Widerspruche derselben mit dem Character der handelnden Personen dürfte kaum die Rede sein.

Zu tadeln ist an dem Stücke hauptsächlich zweierlei: Einmal die äusserliche Beobachtung der Ortseinheit, während doch die Handlung des Stückes einen Wechsel des Schauplatzes nöthig macht, dann der äusserliche, undramatische Abschluss des Ganzen. Wenn Molière, wie aus der »Critique de l'Ec. des Femmes« hervorgeht, sich als echter Dichter über die Aristotelischen Theorien hinwegsetzte, warum wollte er nicht dem Beispiele Corneille's folgen (s. o.) oder, wie es Villiers in seinem »Festin de Pierre« that, gleich offen diesen Bruch mit der überlieferten Tradition andeuten? Das äusserliche Beobachten der Ortseinheit führt dann zu den oft verspotteten Unmöglichkeiten, dass Arnolphe auf einem freien Platze der Agnès moralische Vorlesungen hält, dass Horace immer vor dem Hause der Geliebten seinen Rivalen trifft, ohne doch Argwohn zu schöpfen, dass überhaupt häusliche Interna auf die Strasse verlegt werden. Der zweite Mangel des Stückes, der undramatische Schluss, gehört freilich zu den Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtungsweise überhaupt, wir finden eine ähnliche Verletzung der Grundbedingungen dramatischer Poesie noch in anderen seiner Stücke. Es liesse sich vermuthen, dass die verführerische Lockung des theatralischen Effectes und das schlechte Beispiel, welches in dieser Hinsicht die spanischen und italienischen Vorbilder gaben, ihn auf jenen Abweg geführt haben.

Der Erfolg des Stückes war dem der »Ecole des Maris« entsprechend, das Publikum im Palais Royal spendete demselben nicht weniger Beifall, als der Hof. Molière säumte nicht, die so wirkungsvolle Komödie schnell dem Drucke zu übergeben; schon im März 1663 erschien die erste Ausgabe bei Louis Bilaine. Zwei andere Ausgaben desselben Jahres beschreibt *Despois* a. a. O. 153, die eine als vollständiger, wie die Originalausgabe, die andere als ungenauen Nachdruck. Zu Molière's Lebzeiten erschien eine 4. Ausgabe 1665. Ueber die Rollenbesetzung sind wir wieder ungenau berichtet. Es ist als sicher anzusehen, dass Arnolphe von Molière, die Agnès von der de Brie, Horace von la Grange gespielt wurde, die Besetzung der andern Rollen aber ist zweifelhaft.

Capitel II.

Der Streit um die „Ecole des Femmes".

Der Erfolg der »Ecole des Femmes« rief den Neid der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne hervor und brachte den Dichter auch in Zwist mit der Theaterkritik. Die letztere fühlte sich dadurch gereizt, dass der ausgetretene Weg der traditionellen Komödie hier verlassen, die heilige Regel von den drei Einheiten verletzt und in dem Charakter der Hauptperson die wahre Natur ohne alle künstlerische Schminke geschildert war [1]). Unmittelbar nach der ersten Aufführung müssen jene absprechenden Kritiken und Gegenkritiken, die bald darauf einen heftigen Federkrieg zwischen Molière, seinen wenigen Anhängern einerseits und seinen zahlreichen Feinden und Neidern andrerseits hervorriefen, ausgesprochen worden und zu Molière's Kenntniss gelangt sein. Molière sagt in der Préface, dass die Idee der »Critique de l'Ecole des Femmes« ihm schon nach den zwei oder drei ersten Darstellungen gekommen sei und dass damals schon eine hochgestellte und durch ihren Geist bekannte Persönlichkeit eine solche, für den Dichter sehr schmeichelhafte, Critique verfasst habe. Es ist also die am 1. Juni 1663 aufgeführte »Critique de l'Ec. des F.« nur eine Vertheidigung gegen Angriffe, die vorher im Verborgenen geführt worden waren, eine Defensivstellung des Dichters gegenüber der Kritik, die freilich zur drohendsten Offensivstellung ward und den ersten Anlass zu jenem Sturmangriff auf die »Ec. des F.« und die »Critique« derselben gab [2]). Das Letztere wird von de Visé in der »Zélinde«

---

[1]) Der Vorwurf, dass M. die »belle comédie« zerstöre, tritt schon in der »Zélinde« hervor und wird in der »Guerre comique« und im »Panégyrique« wiederholt.

[2]) Für das Folgende s. meine Abh.: Molière's Précieuses ridic. und Ec. des Femmes im Lichte der zeitgenössischen Kritik (in Herrig's Archiv, Bd.

ausdrücklich bezeugt, aus der »Critique« selbst geht hervor, dass die Mehrzahl der später vorgebrachten Einwände dem Dichter schon bekannt war. Denn es kann kaum ein Zufall sein, dass Molière gerade diejenigen Stellen des Stückes vertheidigt, gegen welche sich später immer von Neuem die Kritik der Gegner richtet, dass er selbst Einzelheiten der später erschienenen Gegenkritiken hier anticipirt und zurückweist. Molière hätte sonst eine mehr als menschliche Divinationsgabe besitzen, über die schwachen, leicht angreifbaren Stellen der Komödie ein unbefangeneres Urtheil haben müssen, als mit dem Selbstbewusstsein eines Autors vereinbar ist. Wenn hier der Dichter sein Werk gegen den Vorwurf der Obscönität, der Verletzung des sittlichen Anstandes vertheidigt, wenn er sich gegen die Insinuation wehrt, dass er das Weib herabsetze und profanire, so hatte er seinem Gegner de Visé eine Hauptwaffe aus der Hand geschlagen. Wenn er ferner den Beifall des Hofes zu Gunsten seines Stückes ausbeutet, wenn er auch das Urtheil der Menge als das des gesunden Menschenverstandes hinstellt, so war damit der von Boursault in crassester Weise ausgesprochene Vorwurf, dass Molière's Dichtungen nur für die Hefe des Volkes geschrieben seien, ebenso zurückgewiesen, wie der Versuch *de Visé's*, die Marquis gegen den Dichter aufzuhetzen. Der von den Gegnern mehrfach hingeworfene Gedanke, dass das Interesse für ernstere Dichtung schwände, weil Alle den Molière'schen Stücken nachliefen, wird an einer andren Stelle der »Critique« gebührend kritisirt. Die für jene Zeit so gefährliche Insinuation, dass die von Arnolphe der unschuldigen Agnès ertheilten Gebote eine Verspottung des Dekaloges seien, war ebenfalls dem Verfasser der »Critique de l'Ec. des Femmes« schon bekannt. Wenn die Verletzung der Regeln des Aristoteles in der »Zélinde« mit ironischer Malice bemerkbar gemacht wird, so erwiedert darauf eine Stelle der Kritik, dass aller Regelkram das Genie nicht fesseln dürfe und dass überdies keine dieser Regeln in dem Stücke verletzt sei. Auch detaillirte Einzelheiten der späteren Pasquille werden bereits hier angedeutet. So der Spott über das ominöse »*le*« (I, 4), über den Vergleich des Weibes mit einer »potage de l'homme« (I. 3), über die komische Unterredung des Arnolphe

---

62, 173—192), der erste Versuch, der meines Wissens in Deutschland gemacht worden ist, jene Fehde auf Grund eigener Kenntniss der betr. Streitschriften darzustellen. Eine gewisse Grundlage gaben hier die Einleitungen *Fournel's* zu »Portr. du Peintre«, »Veng. des Marquis« und »Impromptu de l'hostel de Condé«, der Wiederabdruck dieser Werke und *Despois's* Einl. zu »Ec. des F.« *Despois* geht jedoch über die einzelnen Flugschriften allzu kurz hinweg. Die Aufsuchung der »Zélinde« und der »Guerre Comique« (Dresdner Kgl. Bibl.) machte damals viele Mühe, den »Panégyrique« habe ich nie erlangen können. — Ergänzt habe ich meine Arbeit durch die kleine Abh.: »de Visé's Vérit. Crit. de l'Ec. des Femmes« (Zeitschr. f. neufranzös. Spr. und Lit. Bd. II, p. 16 ff.). *Mangold's* Aufsatz: »Molière's Streit mit dem Hôtel de Bourg.« (ebendas.) bot mir, obwohl nur auf bekannterem Material ruhend, einzelne Ergänzungen.

mit seinen saumseligen Bediensteten (I, 6). Auch der Vorwurf, dass Arnolphe zu bereitwillig sein Geld darleihe, wird kurz abgethan, und der naheliegende Einwand, die Marquis möchten aus Molière's Spott Anlass zu ihrer Besserung nehmen, wie ihn später ein Marquis in den »Amours de Calotin« den Verächtern Molière's entgegenstellt, hier anticipirt.

Die »Critique de l'Ec. des F.«, deren Einzelheiten ich theils angedeutet habe, theils im Verlauf der Darstellung andeuten werde, wurde am 1. Juni 1663 aufgeführt und erschien im August d. J. bereits im Druck bei Sercy. Das königl. Privileg ist vom 10. Juni datirt [1]). Es war eine diplomatische Feinheit, dass diese »Critique« der Königin-Mutter gewidmet wurde, die offenbar zu den Gegnern der »Ecole des F.« gehörte und den Vorstellungen derselben niemals beiwohnte [2]). Verschiedne Gründe bestimmten den Dichter, der Widmung eine Form zu geben, welche zugleich loyale Ergebenheit und eine versteckte Opposition gegen die bekannte Frömmelei der hohen Dame ausspricht. Da die »Ec. des F.« der Gemahlin des Herzogs von Orléans gewidmet war, und zwischen dieser und der Königin-Mutter ein geheimer Gegensatz des Characters und der religiösen Ueberzeugung bestand, der später beim »Tartuffe« sich in der Parteinahme für und wider Molière äusserte, so forderten es die Klugheit und höfische Courtoisie, der sehr einflussreichen Frömmlerin eine recht affectirte Huldigung darzubringen. Ferner hatten ja die rivalisirenden Schauspieler des Hôtel de Bourgogne jene Dame zur Fürsprecherin ihrer materiellen Interessen zu machen gesucht, um so mehr also gebot die Rücksicht auf die eigene Truppe, der Königin-Mutter zu schmeicheln, soweit es ohne Preisgebung der eigenen Ueberzeugung möglich war. Endlich kannte er, Molière, die Vorliebe des jugendlichen Königs für seine pietistische, intriguenhafte Mutter, auch dieser Sympathie musste Rechnung getragen werden.

Der Ton in der Widmung ist ein weit kühlerer und gezwungenerer, als in dem an die 19jährige Henriette von Orléans gerichteten Dedicationsschreiben, oder als selbst in dem »Remercîment au Roi«. In den beiden letztern Schriftstücken herrscht der Ton des offenen, ungezwungenen Vertrauens vor, der in dem Dedicationsschreiben sogar zu einer fast ironischen Kritik solcher officieller Widmungen wird, der Königin-Mutter dagegen sagt Molière geradezu, dass sie an seiner Dedication schwerlich Freude haben werde, er gibt ihr frei zu verstehen, dass ihre Frömmelei sie zur Gegnerin des Theaters mache [3]). Den Kenner des weiblichen Herzens zeigt es, dass Molière mit recht geflissentlicher Uebertreibung ein Interesse an dem Gesundheitszustande der alternden Dame kundgibt — nichts zieht bekanntlich bei altern-

[1]) Ueber Rollenbesetzung s. *Despois* a. a. O. 304.
[2]) S. ebendas. 308 A.
[3]) Man beachte den geschraubten Schlusssatz des Briefes.

den Damen mehr, als Erkundigungen nach dem Befinden des Schosshundes — und dessen Besitzerin —, während er der jugendlichen, lebenslustigen Prinzessin gegenüber in dem Lichte eines feineren Spassmachers erscheinen will.

Die »Critique«, schwach in manchen Einzelheiten, z. B. da, wo die thatsächliche Nichtbeobachtung der drei Einheiten gerechtfertigt wird, in dem mit genialer Leichtfertigkeit hingeworfenen Grundsatze: »Le grand art est de plaire«, vielleicht selbst in den Bemerkungen über die Scene mit den Dienstboten, ist in mehr als einer Hinsicht von grossem literarischen Interesse. Einmal, weil sie eine Kritik ist, die ganz mit realen Factoren rechnet und den Geschmack des Publikums, die technischen Erfordernisse der Theaterdichtungen zum Massstabe der Beurtheilung macht. Dann, weil in einer Zeit der aristokratisch-vornehmen Dichterei hier mit einseitiger Consequenz der demokratische Grundsatz ausgesprochen wird. Der Erfolg, d. h. die Volksmeinung, entscheide über Werth und Unwerth der Dichtung[1]). Man unterschätze den Werth der Critique nach beiden Richtungen durchaus nicht. Die damalige Zeit laborirte noch mehr, als die jetzige, an zwei Extremen der dichterischen Kritik, entweder ging sie ohne Kenntniss der praktischen Anforderungen der Bühne von abstracten, willkürlichen Theorien aus und gelangte zu dem »Art poétique« eines *Boileau*, oder, indem sie allein den theatralischen Effect im Auge hatte und von tieferem Verständniss, wie gereiftem Nachdenken sich recht geflissentlich in allen theoretischen Fragen fernhielt, brachte sie es nicht weiter, als bis zu den pikanten und flachen Afterkritiken *de Visé's*. Extreme also, wie sie bei uns die Recensionen *Frenzel's* und *Blumenthal's* zeigen, standen sich damals mit gleicher Schroffheit gegenüber. Eine Vermittlung, wenngleich keineswegs eine Ueberwindung dieser Gegensätze, zeigt Molière's »Critique de l'Ec. des Femmes«. Es ist nicht zu leugnen, die Kritik Molière's neigt sich mehr zu *de Visé*, als zu *Boileau*, und er entwindet so seinem späteren Gegner die Waffen, um sie mit ungleich grösserem Geschicke zu führen. Wichtiger noch war, dass hier der Character der wahren Dichtung in etwas ganz Andrem, als in der servilen Verherrlichung höfischer Anschauung oder in mechanischer Befolgung pseudo-aristotelischer Theorien, erblickt wird; der Beifall des Volkes, nicht die vornehme Beistimmung des Hofes gilt hier als entscheidendes Urtheil. Einen vollen Ernst mit dieser demokratischen Aesthetik zu machen, davon hielt den Dichter das eigene gottbegnadete Dichterbewusstsein und die leidige Nothwendigkeit, in der Person des Königs und der ihm Nahestehenden die eigentlichen Gönner und Förderer seiner Kunst suchen zu müssen, zurück. —

[1]) Schon in der Préf. zu »Ec. des F.« heisst es: »Les rieurs ont été pour elle et tout le mal qu'on en a pu dire n'a pu faire, qu'elle n'ait eu un succès, dont je me contente«.

Dass hier die Regeln des Aristoteles, wenn nicht abgeworfen, so doch übersprungen werden, war nicht mehr etwas so Besonderes und Neues, wie es *de Visé* in der »Zélinde« uns glauben macht. In praxi, wie wir sahen, kümmerte sich selbst der Komödiendichter *Corneille* wenig um diesen Regelkram, und auch in der Theorie hatte bereits *St. Evremond*[1]) sich gegen diese willkürlichen Beschränkungen des Dichters ausgesprochen. Wieder hält auch hier Molière die Mitte zwischen den Theorien seines Freundes *Boileau*, und dem oberflächlichen, regellosen Theoretisiren, wie es u. A. *de Visé's* Vorwort zu »l'Embarras de Godard« (a. a. O.) bekundet. Innerlich frei von dem Geiste dieser abgestorbenen, der modernen Dichtung nicht congenialen Gesetze, wagt er doch nicht, offen den Bruch einzugestehen. In dem Avertissement zu den »Fâcheux« spricht er davon, seine Stücke in *Corneille's* Manier selbst zu kritisiren und dabei die Autorität des Aristoteles und Horaz für sich in Anspruch zu nehmen. Bis dieses »examen« erscheinen werde, und es werde vielleicht gar nicht erscheinen, berufe er sich auf den Beifall der Menge, und halte es für ebenso schwer, ein Dichterwerk zu bekämpfen, das die Zuschauer billigten, als eins zu vertheidigen, das sie verdammten[2]). Wir sehen also schon hier dieselben Concessionen an das Herkommen verbunden mit einer demokratischen Neuerungssucht in Fragen der ästhetischen Kritik.

Mit der aristokratisch-höfischen Zeitrichtung hing es zusammen, dass die Tragödie in Theorie wie in Praxis nicht nur für nobler, sondern auch für schwieriger galt, als die Komödie. Darum hatte sie in der Literatur damaliger Zeit das entschiedene Uebergewicht. Man darf behaupten, dass es bis auf Molière's und *Racine's* Zeiten eine wahre Tragödie und Komödie in Frankreich nicht gab. *Corneille's* Tragödien, namentlich die auf den »Cinna« folgenden, verirren sich in eine unwahre Rhetorik, in unnatürliche Declamation und in eine aller Wirklichkeit widerstrebende Characterzeichnung. Die Komödie gerieth auf die Abwege der possenhaften oder schablonenmässigen Darstellung und der zu wenig individuellen Charakteristik. Wenn nun diese Art der Komödie es sich gefallen lassen musste, unter *Corneille's* Tragödien gestellt zu werden, so durfte Molière's Dichtung mindestens die Gleichberechtigung mit der damaligen Tragödie in Anspruch nehmen. Um diese zu erkämpfen, musste aber der Kritiker Molière mit scharfen, schonungslosen Worten das innerlich Unwahre und Seelenlose der tragischen Dichtkunst schildern und besonders die Spitze gegen den Hauptvertreter der damaligen Tragödie kehren, den ehemals »grossen«, dann von der Menge vergessenen und nur von flachen Kritikern und emporstrebenden Dichterlingen gefeierten *Corneille*[3]). Das grosse

---

[1]) Lit. indép. S. 370 ff.

[2]) S. *Despois* a. a. O. S. 29. Warum soll die Stelle nicht ernst aufzufassen sein, da sie doch dem Geiste der »Kritik der Frauenschule« nicht widerspricht?

[3]) S. meine ob. angef. Arbeit S. 176 A. 5.

Zauberwort aller Dichtung, der tragischen wie der komischen: Menschenkenntniss und Beobachtung des Realen, wird in Molière's Kritik zuerst mit schärfster Klarheit ausgesprochen.

Schon ehe Molière's Selbstkritik erschien, hatte sich die officielle Theaterkritik und Journalistik in zweien ihrer Vertreter, in *Loret* und *de Visé*, ausgesprochen. *Loret*, wie immer, begnügt sich in seinem versificirten Briefe vom 13. Januar 1663 mit einer lebendigen auf das Thatsächliche beschränkten Schilderung einer Hofvorstellung des Stückes. Von einer Parteinahme für ein Stück, dessen Tragweite und tendenziöse Wirkung damals noch Niemand überschauen konnte, war natürlich nicht die Rede. Der Hauptvertreter damaliger Kritik, jener *de Visé*, den wir bisher nicht eben als Gegner Molière's kennen lernten, hatte sich mit jener eigenthümlich souveränen Manier des beschränkten Lobens und Tadelns, welche noch jetzt die Theaterreferate *P. Lindau's* kennzeichnet, über die »Ec. des F.« ausgesprochen [1]). Ebenso hatte der höfisch-doctrinäre Kritiker *Boileau* seine kritische Auslassung in die Form einer schmeichelhaften Neujahrsgratulation gebracht, und war damit offen zu der neuen Richtung der Komödie übergetreten, gerade wie er wenige Jahre später die abgelebte Corneillemanier preisgab und zu dem jüngeren *Racine* überging [2]).

Noch ein sehr hoher, wenngleich incompetenter Kritiker hatte ein ziemlich schwerwiegendes Urtheil abgegeben. Ungefähr zu der Zeit, wo mit der »Critique de l'Ec. des F.« der schwere Kampf gegen Herkommen, Neid und Gemeinheit begann, wurde Molière vom Könige mit einer Pension von 1000 L. »en qualité de bel esprit« bedacht (s. La Grange, Reg. S. 53 und die Erörterungen *Despois*' III, 284 ff.). Auf der Liste der Pensionäre des Jahres 1663 figurirt er dann neben zahlreichen »Pensionären«, deren Namen jetzt meist vergessen sind. Da bemerken wir als h ö h e r d o t i r t e Pensionäre z. B. einen sieur *Huet*, Uebersetzer des Origines, einen abbé *Cassagne*, jenen *Cotin*, der durch Molière so bekannt geworden ist, wie der Dichter und Horazübersetzer *Lange* aus Beesenlaublingen durch *Lessing's* »Vademecum«. *Chapelain* figurirt dort mit 3000 L., *Mézeray* mit 4000, und *Th. Corneille* wird dem Molière in der Pension gleichgestellt. Auch die lobenden Prädicate werden den Geistern zweiten und dritten Ranges hier reichlicher gespendet, als dem Genius Molière's, z. B. heisst es von *Desmarets:* »le plus fertile auteur et doué de la plus belle imagination, qui ait jamais été«; und was von dem Leibarzt la Chambre gesagt wird, strömt einen Weihrauchduft aus, der für nervenschwache Personen beinahe gefährlich sein dürfte. Genug, diese (bei *Despois* a. a. O. 293 und 294 abgedruckte) »Liste des Pensions« ist

---

[1]) Nouv. nouv. III, 320 ff. S. *Despois* a. a. O. 113 ff.

[2]) Die betr. Stelle in dem »Art poétique« lautete ursprünglich: »égaler Euripide et s u r p a s s e r C o r n e i l l e«. Aus Rücksicht auf die v o r n e h m e n Gönner *Corneille's* wurde nachher geändert: »surp. Eurip. et égaler C.«

ein wichtiges Stück Culturgeschichte. Die Pension behielt Molière ohne irgend welche materielle Steigerung und auch ohne erhebliche Lobeserhöhung. Seine Dankesschuld trug Molière damals durch die anmuthige kleine Dichtung: »Remercîment au Roi« ab (gedruckt 1663 und erschienen bei G. de Luynes und G. Quinet). Die feine, dem Monarchen dargebrachte Huldigung eint sich hier mit einer beissenden Verspottung der Marquis, der auserkorenen Lieblinge der Molière'schen Satire. Der Ton ist wieder ein vertraulich ungezwungener und erinnert beinahe an jenes Dedicationsschreiben, das der »Ecole des F.« vorausging. Die Grundzüge der späteren politischen Richtung des Dichters: unbedingte Unterwerfung unter des Königs Willen, Feindschaft gegen alles höfische, speichelleckerische Wesen und unbarmherziger Spott gegen geist- und würdelose Höflinge, sind schon hier in aller Schärfe vorgezeichnet.

Durch die Gunst des Königs geschirmt, durch den Erfolg des Stückes und *Boileau's* Beifall ermuthigt, nahm Molière den Kampf auf, der mit *de Visé's*[1]) »Zélinde« begann. Verschiedene Gründe waren es, die gerade jenen einflussreichen Salonkritiker und Verfasser von poesielosen, schlüpfrigen, aber nicht ungewandten Lustspielen auf den Fechtplatz führten. Als ersten und hoffähigsten Vertreter der Theaterkritik gebührte ihm ohnehin das erste Wort. Wie Molière nach einer Stelle der »Préf. de l'Ec. des F.« Diejenigen nicht im Stich lassen wollte, die seinem Stücke Beifall gespendet, so musste *de Visé* das Urtheil jener höfischen Clique, welche die »Ec.« allzu naturgetreu fand, kritisch rechtfertigen. Der rauhe Griff nach den verwelkten Lorbeeren des alternden *Corneille*, den *de Visé* noch jüngst so eifrig vertheidigt hatte, forderte eine Genugthuung. Ferner konnte er den sträflichen Hochmuth eines Dichters, der nicht nur den tragischen Meisterwerken eine gefährliche Concurrenz machte, sondern auch den Dichterling und Recensenten *de Visé* auszustechen suchte, nicht ungestraft hingehen lassen. Die Besorgniss vor der gefährlichen Concurrenz Molière's zeigt sich darin, dass *de Visé* in jener halblobenden Anzeige der »Ec. des F.« auch zum Besuche eines von ihm verfassten Stückes auffordert (a. a. O. 114).

Nicht mit Unrecht findet *de Visé*, dass Molière in seiner Kritik mehr als zärtlicher Vater, denn als unparteiischer Kritiker verfahre, dass er den Gegnern der »Ecole« Sinnlosigkeiten in den Mund lege, dass er manche Schwächen des Stückes übergehe. Dies wird denn als officieller Anlass der »Véritable Critique de l'Ec. des F.«, wie *de Visé* seine nach der Titelfigur auch »Zélinde« genannte Komödie selbst bezeichnet, angegeben. Die wahren, näherliegenden Gründe

[1]) Ueber dessen Autorschaft s. *Despois* 112 A. und meine Bemerkungen in der Zeitschr. f. neufranz. Spr. u. Lit. Bd. II, 16 ff. *Fritsche's* Ausgabe im neuesten Hefte des Molière-Museum kenne ich noch nicht, er hat mir nur brieflich mitgetheilt, dass er in Z. eine Collectivarbeit des *de Visé* und *Villiers'* sehe, die Gründe davon nicht angegeben.

werden zart angedeutet. So heisst es S. 92: Molière verspotte die »comédiens« (doch wohl die des Hôtel de Bourgogne, denen *de Visé* den Erfolg seiner Jugendstücke verdankte), die Erfolge seiner Komödien, die Concurrenz, welche er Anderen mache, seien Glückssache, nicht Wirkung seiner Verdienste (S. 120). Die »Plagiate« Molière's, welche die Lieblingswaffe für alle Gegner des Dichters abgeben, werden hier S. 80 ff. von der vergrillten, überstudirten Jungfer Zélinde noch einmal aufgetischt. Genug, in den drei angeführten Stellen ist für jeden aufmerksamen Leser herauszufinden, dass nicht die ästhetischen Schwächen der »Ec. des F.« und der darauf folgenden »Kritik«, sondern die gefährliche Concurrenz der Molière'schen Meisterwerke, wie die zündende Wirkung seiner »Critique« das eigentliche treibende Motiv der *de Visé*'schen Gegenkritik sind. Darum die geflissentliche Herabsetzung der Dichtung und des Dichters, die Versuche zur Aufhetzung der vornehmen Kreise, der concurrirenden Dichter und Schauspieler.

Charakteristisch ist schon die erste Scene der »Zélinde«, die im Hause eines Spitzenhändlers Argimont spielt. Dieser Kaufmann lässt sich mit seinen Kunden in ein Gespräch über die Novität der »Ec. des F.« ein, theilt mit, dass er mit vielen gleichgestimmten Freunden stets solche Novitäten vom Parterre aus sich anschaue. Diese Freunde wüssten immer, ob ein Stück gefalle oder nicht, während er sich weniger auf dramatische Dinge verstehe. Als echter Geschäftsmann hält er mit seinem Urtheile zurück, bis er die Stimmung seiner vornehmen Geschäftsbesucher kennt, dann ist er einer der zungenfertigsten Verkleinerer des Dichters. Ich meine, diese Einführungsscene spricht es deutlich genug aus: Molière's Dichtung soll hier als Lieblingsstück von Leuten, wie Argimont und seiner gleichgesinnten Freunde, als ein Stück nach dem Geschmack der niederen Bourgoisie, jenes zahlreichen Parterrecontingents, hingestellt werden[1]). Ja es wird angedeutet, wenn auch nicht direct ausgesprochen, dass gewisse Claqueurkünste des Parterre zur Wirkung des Stückes beitrügen.

Im Weiteren sucht dann *de Visé* die Komödie als eine Beleidigung des weiblichen Geschlechtes, als dessen Vorkämpferin jene Zélinde auftritt, als eine Verspottung der Religion — denn die »Maximes du mariage« seien eine Persiflirung des Dekaloges, — als Verletzung der Aristotelischen Regeln, als eine Verhöhnung des Adels — später in dem »Briefe über Theaterangelegenheiten« führt *de Visé* sogar aus, dass der König selbst dadurch indirect angegriffen werde — hingestellt. Ganz besonders wurden die »Marquis« gegen Molière aufgehetzt. Sie freuten sich, so heisst es S. 97, noch des Spottes,

---

[1]) Ich habe in *Herrig's* Archiv Bd. 62, S. 177 von einer »anfänglichen Vorliebe *Argimont's* für den Dichter« gesprochen, was *Fritsche* nicht so verstanden wissen will. Ich meine aber, *Argimont* steht anfangs ganz auf Seiten des Dichters, ist aber vorsichtig genug, sein Urtheil über die schon angefeindete Komödie nicht zu verrathen, und accommodirt sich nachher der Meinung seiner Kunden.

weil Molière »ein gewisses vornehmes Aeussere, das sie von den Bourgeois unterscheide, ins Lächerliche zöge«. Der Dichter beobachte sie mit gewohnter Schweigsamkeit, um so unbemerkt ihr Porträt zu entwerfen und ihnen Gelegenheit zu geben, »sich gegenseitig auszulachen«.

Was die mehr sachlichen Einwände der »Véritable Critique« angeht, so hat de Visé an dem Verfahren des Arnolphe Manches auszusetzen. Es wird nicht nur getadelt, dass Arnolphe dem wenig bekannten Horace sein Geld leihe — ohne dabei auf die Freundschaft Arnolphe's mit Horace's Vater Rücksicht zu nehmen —, sondern auch, dass er dem indiscreten Liebhaber so einsilbig antworte, statt ihm Rathschläge zu seinem Verderben zu geben, oder ihn einzuschüchtern. Aber Arnolphe war eben ein edel denkender Mann, nicht ein raffinirter Schurke. Ebenso hätte den Horace die Kälte, mit der Arnolphe seine Liebesgeständnisse aufnehme, von weiterer Vertraulichkeit abschrecken sollen — als ob so jugendliche Verliebte nicht das Herz auf der Zunge trügen. Der Agnès hätte Arnolphe, als er ihre Liebe zu Horace zu entdecken suche, sagen müssen, dass sie wohl daran gethan habe, die Besuche eines jungen Mannes zu empfangen. Wie wenig kannte also der welterfahrene Kritiker das Herz eines wahrhaft Liebenden! Die Erziehungsmethode Arnolphe's wird noch als viel zu liberal und seinem Character nicht entsprechend befunden. Er hätte der Agnès die Schreibkunst gar nicht lehren lassen sollen — doch war Agnès' erste Erziehung nicht von ihm abhängig (I, 1) —, er sage ihr in den »maximes du mariage«, was er ihr so lange verborgen hielte, als ob nicht der Welt- und Menschenkenner Arnolphe wissen musste, dass eine kindliche Unschuld eben nur dem Kindesalter zukommt und so den plötzlichen Wirkungen einer unvermittelt gewonnenen Erkenntniss rechtzeitig vorbeugen wollte.

Die Agnès, heisst es weiter, werde in vierundzwanzig Stunden aus einem einfältigen Kinde plötzlich zu einem gewitzten Mädchen. Die Wirkungen, welche das plötzliche Erwachen der Liebe gerade bei einem unverdorbenen Mädchen ausübt, ahnte somit der gefeierte Kritikus gar nicht. Agnès gebrauche in ihrer »niaiserie« Ausdrücke, die sie nicht wissen könne, und doch muss jeder wahre Dichter, auch der komische, das Natürliche durch die dichterische Form idealisiren und verschönern. Endlich kommt der Vorwurf, dass Molière übertreibe, statt — nach der Natur zu zeichnen! — In dem Briefe über Theaterangelegenheiten wird ihm sogar zum Vorwurf gemacht — dass er nach der Phantasie zeichne, d. h. dass er ein wahrer Dichter sei. *De Visé* allerdings war ein solcher Dichterling, der die gemeine Natur getreu porträtirte und in seinem »Embarras de Godard« die Geheimnisse des Kindbettes und die Leiden der Schwangerschaft mit photographischer Genauigkeit darstellte, — darum eben sind seine Dichtereien vergessen, während die Dichtungen Molière's noch jetzt die Edelsten aller Nationen begeistern.

Auch an Chrysalde und Horace übt *de Visé* seinen flachen Witz. Ersterer sei eine überflüssige Person, er habe nur das Gute, dass er das Stück durch fünf Acte hindurch fortziehe. Ahnte denn *de Visé* nicht, dass die Eigenthümlichkeiten eines Charakters, wie Arnolphe, erst in dem Reflex der entgegengesetzten Welt- und Lebensanschauung recht deutlich werden! Auch, dass Arnolphe den Chrysalde zu sich einlade, wird getadelt, und das ausdrückliche Motiv, den Ch. von Agnès' Unschuld zu überzeugen, dabei übersehen. Horace hätte ferner dem Arnolphe nicht seine Agnès anvertrauen dürfen —, er vertraute sie dem Freunde seines Vaters in einer gefährlichen, ihm völlig fremden Grossstadt an. —

Besonders wird die äusserlich gewahrte Ortseinheit bespöttelt. Arnophe und Chrysalde heisst es einmal, bildeten sich ein, dass sie mutterseelenallein auf einem öffentlichen Platze wären, ob denn die Pest in der Stadt geherrscht und die Menschen vertrieben habe? Der Vormund halte dem Mündel auf demselben Platze moralische Lehren, ob das Wagengerassel sie nicht gestört habe?

Von Einzelheiten des Stückes sucht dann *de Visé* die Scene mit Alain und Georgette ins Lächerliche zu ziehen und zu übertreiben (s. meine Abh. a. a. O. S. 178 A. 4), Ausdrücke wie jenes »*potage de l'homme*« (vom Weibe gebraucht), das »le«, zu bespötteln, dem Horace vorzuwerfen, dass er der Agnès nur ein Band entreisse, statt sein Glück weiter auszunutzen. Auch die komische Scene, zwischen Arnolphe und dem Notar, der Steinwurf der Agnès (dabei wird die Grössse des Steines und die Gefährlichkeit des Wurfes mit witzlosestsr Prosaik durchgesprochen) u. A. wird nicht übergangen.

Von der persönlichen Gehässigkeit *de Visé's* zeugt es, dass er die angebliche Misshandlung Molière's durch den duc de Feuillade [1]), mit boshafter Schadenfreude erwähnt, dass er dem Dichter (S. 61) eine unwürdige List zuschreibt, um die erste Vorstellung der »Critique« zu einer vielbesuchten zu machen Endlich die schöne Idee, jene »Critique de l'Ec. des F.« einfach umzukehren, die Tadler zu ironischen Lobrednern zu machen — durch Befolgung dieses Rathschlages erschuf nachher *Boursault* sein berüchtigtes »Portrait du Peintre«, — zeigt, dass das Wollen des Bösen in *de Visé* grösser war, als das Vollbringen.

Genug, diese im August 1663 bei *G. de Luyne* erschienene Schmähschrift ist eine gänzliche Bankerotterklärung alles poetischen Verständnisses und aller ästhetischen Kritik, und lässt die eigene Kritik Molière's nur in desto hellerem Lichte erscheinen.

Es war eine feine Rache Molière's, den anonymen Verfasser jenes Machwerkes ungestraft zu lassen, dagegen seine eigentlichen Auftraggeber, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne in dem darauf folgenden »Impromptu de Versailles« zu carrikiren. Dieses kleine, lustige, aber doch an sich bedeutungslose Stück, eine Theater-

[1]) S. über die Unwahrscheinlichkeit der Affaire; *Despois* a. a. O. 124 ff.

probe auf dem Theater, sucht den alten Gegensatz zwischen der naturgetreuen Schauspielkunst des Palais Royal und der declamatorischen des H. de B. in satirischer Weise zu illustriren. Wir wissen leider über die Darstellungsweise der letzteren Truppe allzuwenig — auch das im »Mercure de France« 1740 Bemerkte[1]) dreht sich meist um Aeusserlichkeiten —, um diese schon in den »Préc. rid.« Sc. X von Molière bewitzelten Theatermanieren objectiv beurtheilen zu können. Der König liess sich das amüsante Stückchen am 14. Oct. 1663 zu Versailles vorspielen, auch sonst wurde es bis zum 13. Sept. 1665 noch viel bei Lebzeiten Molière's gegeben. Gedruckt worden ist es erst 1682. Die directe Folge jenes Angriffes war, dass *Boursault*, ein junger, sehr unwissender Dichterling und Journalist, der weder Griechisch noch Latein verstand, äusserlich bescheiden und unabhängig auftrat, desshalb eine Theaterzeitung eingehen lassen musste und seine Pension verlor, aber im Inneren von einem verzehrenden Neide gegen Alles beseelt war, was an Geist und Ruhm ihn übertraf, — seine schon früher aufgeführte Pasquill-Dichtung: Portrait du Peintre, d. i. Molière's, dem Druck übergab, Nov. 1663. Molière hatte nämlich ihm, dem eingebildeten Anfänger im Dichterhandwerk — die uns bekannten sechzehn Komödien und Tragödien *Boursault's* gehen in ihrem Anfang auf 1661 zurück — die Autorschaft des »Portrait du Peintre« abgesprochen und dieses Machwerk für eine Collectivarbeit aller Schauspieler und Dichter des H. de B. erklärt. Darum sucht denn auch der wegen seiner affectirten Bescheidenheit bis in neueste Zeit bewunderte Pamphletist in der Vorrede des »Portrait« sein wahres Ich unverhüllt zu zeigen[2]), die Autorschaft der Dichterei recht geflissentlich für sich in Anspruch zu nehmen und das Genie des gefeierten Molière herabzusetzen. Die Gedanken des »Portrait du Peintre« sind fast alle aus der »Zélinde« entlehnt, neu ist höchstens die frivole Witzelei über die »pouces de la nuit«, die Agnès' Ruhe plagen, die albernen Bemerkungen, dass Agnès einen Brief in einer Stunde schreibe, an dem Molière mehr als einen Tag gearbeitet habe, dass die »Ecole« eine Tragödie sei, weil darin eine Katze sterbe, dass M. in der angeblichen Verspottung des Decaloges »das Nützliche mit dem Angenehmen« verbunden habe. Endlich, in der (bei Fournel vorletzten, in der unten citirten Ausgabe letzten) Scene werden Molière's Gegner mit den »gekochten Aepfeln« der Parterrebesucher bedroht und von dessen Satire wird bemerkt, sie bewirke, dass die Verspotteten nicht über sich, sondern über ihre Mitmenschen

---

[1]) Abgedruckt bei *Despois* S. 380—382. Dass Molière in diesen die eigentlichen Gegner sah, zeigt seine Bemerkung über das »Portrait du Peintre« im »Impromptu«.

[2]) Ueber B. siehe die ausf. Einl. d. Ausgabe von *Boursault's* Werken, Paris 1746 und bei *Fournel* a. a. O. Einl. Er wird gemeiniglich zu günstig beurtheilt. Die Thatsachen seines Lebens, sein Zwist mit *Molière*, *Boileau*, *Racine* weisen ihm eine dem *Kotzebue* verwandte literarische Stellung an.

lachten. Gewisse Kritiker können eben den Gegner nicht tadeln, ohne ihn unfreiwillig zu loben. Der grösste Vorzug des Dichters, dass er das Individuelle zum Typischen und Allgemeingültigen erweitere, wird in *Boursault's* ungeschickter Kritik zum — Vorwurf gestempelt.

Charakterzeichnung und Handlung dieses an pöbelhaften Wendungen reichen und von geistiger Impotenz durchdrungenen Stückes sind ein dürftiger Abklatsch — von Molière's »Critique de l'Ec. des F.«

Wie *Boursault's* Pamphlet dem Molière-Biographen wenigstens den Vortheil gewährt, sich nicht lange mit Breittretung des Schmutzes aufhalten zu müssen, so lassen sich auch die nächstfolgenden Flugschriften: »Vengeance des marquis« und »Impromptu de l'hostel de Condé« mit wenigen Worten abfertigen[1]). Die »Vengeance des marquis«, deren Autorschaft noch streitiger ist, als die der »Zélinde«, bei der aber jener *de Visé* nicht unbetheiligt war und möglicherweise die Mitarbeit *Villiers'*, eines unbedeutenden Komikers, Uebersetzers und Possendichters, in Anspruch nahm, ist ein in $1\frac{1}{2}$ Tagen entstandenes Werk[2]), und auch als solches schlecht genug. Die sachlichen Einwände gegen die »Ecole des Femmes« sind der Zélinde entlehnt, wie dort, werden die Marquis und die Frommen gegen Molière aufgehetzt, es werden ihm mancherlei Theaterkniffe und Reclamen zugeschrieben, und vor Allem werden sein eheliches Missgeschick, seine Schwächen als Schauspieler und die äusseren Eigenschaften der dem Dichter nahestehenden Schauspielerinnen M. Béjart (s. o.) und Duparc bewitzelt. Auch *Boursault's* Pamphlet wird in hämischer Weise ihm zu Gemüthe geführt. Es erschien dies saubere Stückchen im Dec. 1663.

Im Januar 1664 wurde das in dem Palaste des jüngeren Condé aufgeführte, dem »Impr. de Vers.« nachgebildete »Impr. de l'hostel de Condé« veröffentlicht. Verfasser desselben war *Montfleury*, Sohn eines berühmten Schauspielers im H. de B. und selbst ein nicht ungewandter, aber unzarter Lustspieldichter. Er hatte allerdings die Verspottung seines Vaters im »Impr. de V.« an Molière zu rächen. Das Stück beschäftigt sich zumeist mit dem Schauspieler Molière, der besonders als Darsteller tragischer Rollen lächerlich gemacht wird. Der einzige Anwalt des geschmähten Dichters ist ein fader, in Molière vernarrter Marquis.

De Visé's Brief über Theaterangelegenheiten (1664) habe ich, soweit er für die Molière-Kritik von Interesse ist, schon früher in seinen Hauptpunkten erwähnt, es bleibt noch übrig, auf die Molière-freundliche Kritik der »Ec. des F.« einen Blick zu werfen. *Robinet*, ein noch wenig bekannter Journalist, hatte gegen Ende des Jahres 1663 einen »Panégyrique de l'Ec. des Femmes« erscheinen lassen, der zwar nur

---

[1]) Damit diese Kürze nicht Misstrauen errege, verweise ich auf meine ausführlichere Darstellung in *Herrig's* Archiv a. a. O. S. 179—185.

[2]) *Fournel*, a. a. O. S. 302.

die für und gegen das Stück vorgebracht Gründe zusammenfasste, aber doch in seiner höhnischen Besprechung des »Portrait du Peintre« und darin, dass Molière's zwei Anwälte nur ihre Sache verloren geben, »um die Gunst der Damen nicht zu verlieren«, indirecte Parteinahme für Molière und gegen *Boursault* und *de Visé* kundgibt[1]).

Offen für Molière treten *Chevalier* in den am Marais-Theater gegebenen »Amours de Calotin« (A. I.[2]) und *Ph. de la Croix* in der »Guerre comique ou défense de l'Ec. des F.« (Ende 1663 resp. Anfang 1664, und März dess. Jahres) auf. Die erstere Dichtung, deren Tendenz doch keine vorsichtig verhüllte ist, wie *Fournel* a. a. O. meint, sondern eine unzweifelhaft Molière'sche, sucht die »Ecole des F.« gerade als Lieblingsstück der vornehmen Welt hinzustellen, und besonders die Marquis zu bewundernden Anhängern des Dichters zu stempeln. Das zweite Werk macht sogar den Dichterfürsten *Apollo* zum Rechtsanwalt Molière's, der alle die zahlreichen Kläger des Dichters zurückweist — es sind darunter Hofleute, Hofdichter, Schauspieler, ein eifersüchtiger Liebender — und Advocat wie Richter in einer Person den Triumph der Sache Molière's verkündet. Eine Idee, welche später von *Brécourt* in seinem »Ombre de Molière« ausgeführt wurde. Die von den Gegnern Molière's in dieser Dichtung gegen die »Ecole« speciell vorgebrachten Argumente sind lediglich eine Wiederholung und Erweiterung der Kritiken *de Visé's* und *Boursault's*. Uebertreibend heisst es einmal, der Polizeicommissar hätte mit Arnolphe gut stehen müssen, um den Steinwurf der Agnès ungestraft hingehen zu lassen; mit verschärfender Kürze wird Molière als Zerstörer der »belle comédie« erklärt.

Länger als ein Jahr hatte der Streit um die »Frauenschule« gewährt, theils im Geheimen, theils offen geführt; Molière's Feinde hatten darin die Fülle ihrer Bosheit, wie die Leere ihres Geistes bekundet und nur den Triumph der Dichtung gesichert. Molière selbst war nur einmal seinen Gegnern mit aller Schärfe des sicher wirkenden Spottes gegenübergetreten (im »Impromptu de V.«), und hätte im Interesse der Selbstachtung sich von einem Streite ferngehalten, der seit *Boursault's* »Portrait du Peintre« immermehr in zügellose Gemeinheit ausartete. Die während des offenen Kampfes auftauchenden Kritiken bedürfen keiner Kritik, sie zeigen die grösste Unfähigkeit in ästhetischen Fragen, die völligste Unklarheit über das Wesen der wahren Dichtung. Mechanische Befolgung der Aristotelischen Regeln und servile Verherrlichung des höfischen Wesens sind selbst für den feingebildeten *de Visé* Merkmale der dramatischen Poesie.

Die Feinde Molière's, mit Ausnahme des vom Hochmuthsteufel besessenen *Boursault*, den sein Schicksal auch in *Boileau's* vernichtende Hände trieb, beeilten sich, nach der Niederlage einen leidlichen

---

[1]) *Fournel*, a. a. O. Einl., *Despois*, a. a. O. S. 145.
[2]) Ebendaselbst III.

Frieden mit dem Sieger zu machen. *Corneille*, auch ein Gegner der »Frauenschule.« vergass die bittere Kritik Molière's und kehrte zum Palais Royal in den Tagen verblichenen Ruhmes ein. *De Visé*, der stets seinen Namen verschwiegen und auch in dem heftigsten Tumulte des Kampfes einen gewissen persönlichen Anstand und den Schein sachlicher Kritik bewahrt hatte, verherrlichte wenige Jahre später den Verfasser des »Misanthrope« und liess im Palais Royal seine Dichtungen aufführen. Vor der berufsmässigen Theaterkritik war der grosse Dichter während seiner Lebenszeit gesichert.

Die »Ecole des F.« und die »Critique« derselben lässt uns erkennen, wie sehr Molière sich als Dichter erhoben hatte, und wie manche Einseitigkeiten und Schwächen doch noch diesen beiden Dichtungen anhaften.

Dass der »Ecole« offenbarer Mangel an Handlung und Ueberfluss an Reflexion vorzuwerfen ist, sahen wir bereits, und Niemand hat dies auch bestimmt in Abrede gestellt. *Voltaire* und *Lessing* meinen im Grunde dasselbe und weichen nur in der Form ihrer Urtheile von einander ab. Ein grösserer Fehler ist es, dass der Grundgedanke nicht scharf und bestimmt genug hervortritt. Im Anfange des Stückes sollte man glauben, die Lehre, welche wir aus der Dichtung empfangen, sei keine andere, als dass eine dumme Frau noch sicherer der Verführung anheimfalle, als eine gescheite. Doch nebenbei lassen die Andeutungen *Chrysalde's* darauf schliessen, dass die verkehrte Erziehungsmethode Arnolphe's und seine eitle Selbstverblendung hier ebenso gegeisselt werden sollen, wie in der »Ec. des Maris« die gleichen Mängel und Fehler des weit mehr ins Komische gezogenen Sganarelle. Erst in den späteren Acten wird ein tieferer und allgegemeinerer Gedanke hineingetragen; hier wird uns mit grosser Naturwahrheit und wirkungsvollster Komik vorgeführt, wie die Natur stärker ist, als die klügelnde Theorie, wie alle künstlichen Mittel der Erziehung nichts gegen angeborene Neigungen vermögen. Die Reminiscenz der »Ecole des Maris« und der Gedanke einer weit originaleren, tieferen und durchdachteren dramatischen Schöpfung scheinen sich noch nicht harmonisch verbunden zu haben.

Wie es der Idee des Ganzen an innerer Einheit und scharfer Bestimmtheit fehlt, so lässt auch die Zeichnung der Charaktere Manches zu wünschen übrig. Chrysalde's Charakter ist in der Unterredung mit Arnolphe (I, 1) viel zu unklar und verschwommen. Sittlicher Indifferentismus scheint der Grundzug zu sein. Doch hebt er sich einmal zu charaktervoller Energie empor, um gleich darauf die vulgäre Klugheit eines Mannes, dessen ganze Lebensweisheit im rechtzeitigen Schweigen besteht, zu offenbaren. In die Handlung des Stückes greift er eigentlich gar nicht ein. Auch Oronte und Enrique wirken nur am Schlusse zur Lösung des Stückes mit, ein dramatischer Fehler, der etwas an den »deus ex machina« gemahnt und noch in der heutigen Komödie nicht immer vermieden wird.

An der Charakterzeichnung des Arnolphe wird auch der, welcher nicht auf *de Visé's* Standpunkt steht, eine gewisse Zwiespältigkeit und Ungleichartigkeit nicht verkennen. Der Typus des Sganerelle, jener Lieblingsfigur früherer und späterer Komödien Molière's ist hier mit Molière's eignem Charakter auf unharmonische Weise verschmolzen. Man gebe einmal dem grössten Charakterspieler die Darstellung des Arnolphe auf; er wird sicher mehr die eine oder die andere Seite hervortreten lassen müssen.

Die niedrig komischen Figuren des Alain und der Georgette treten, wie es der Tendenz des Stückes entspricht, sehr zurück, und, wie schon oben, müssen wir auch hier bemerken, dass in allen früheren Komödien des grossen Dichters entweder das Niedrig-Komische und halb Possenhafte alles Interesse absorbirt, oder die ernstere, an das Tragische angrenzende Komik mehr in den Vordergrund tritt, als es bei einer eigentlichen Komödie statthaft ist. Molière trug damals noch mit an den Sünden und Gebrechen der Zeitrichtung; weder in Frankreich, noch in Italien und Spanien — von der unreifen und unselbständigen deutschen Dramatik und der im Niedergange begriffenen englischen Dichtung sehe ich ab — hatten sich die Gattungen der Tragödie und Komödie rein und scharf von einander geschieden und Uebergänge in das Possenhafte und Tragikomische waren in der letzteren häufig zu finden. *Grimarest* hat einmal sagen hören, dass Molière die Komödie und Tragödie in einem verworrenen Chaos vorgefunden und die Grenzen beider gesondert hätte; wir werden dieses Lob in den Prinzipien zugestehen, was aber die Ausführung derselben betrifft, es zum Theil verneinen müssen.

Der nicht zu unterschätzende Vorzug der »Ec. des F.« liegt darin, dass die drei Hauptcharaktere des Arnolphe, der Agnès und des Horace selbständig entworfen — wie wenig die französisch-italienische Novellistik dabei von Nutzen war, sahen wir — und zugleich mit voller Lebenswahrheit gezeichnet sind. Auch in früheren Stücken Molière's finden wir derartige, im innersten Wesen reale und doch von dem Hauch echter Poesie erfüllte Charaktere, aber ihre Formen gehen in höherem oder minderem Grade auf ein fremdes Vorbild zurück.

Als echter Lustspieldichter zeigt sich Molière darin, dass er einen ernsten und würdigen Charakter zum Helden der Dichtung macht und das Komische nicht in die Hauptcharaktere selbst, sondern in deren Contrast mit der Wirklichkeit legt. Komödienschreiber wissen sich des Galeriebeifalles am sichersten, wenn sie die Hauptcharaktere zu Hanswursten machen, — um auch den Beifall des Parquets und der Logen zu gewinnen, fügen sie idealere oder sentimental denkende Nebenpersonen hinzu —, der Komödiendichter, der den Gesetzen der Kunst, nicht den Rücksichten des Theatereffects dient, wird eben das an sich Lächerliche des Charakters von dem Komischen des in Handlung tretenden Charakters zu scheiden wissen.

Während bisher Molière in der Zeichnung weiblicher Charaktere eine grössere Meisterschaft bekundet, als in der Schilderung der Helden und Liebhaber, ist hier auch der Charakter des Horace mit vollster Lebensfrische und psychologischer Tiefe entworfen, und frei von allem Schablonenhaften der italienischen Komödie. Auch der herkömmliche, berathende und bevormundende, öfter noch intriguirende, Diener ist hier beseitigt worden.

Ist so die »Ecole des F« kein unbedingtes Meisterwerk, so ist sie doch nicht nur die originalste, sondern auch die am treffendsten ausgeführte der früheren Dichtungen Molière's.

In der »Critique«, wie im »Impromptu de V.«, müssen die Charakterzeichnung und Handlung zu sehr der tendenziösen Polemik dienen. Fein sind jedoch die Nuancen in den Figuren der Uranie, Elise und Climène. Letztere ist eine flache Hofdame, deren Sinnen und Denken in den Vergnügungen, Sitten und Vorurtheilen des Hoflebens aufgeht, Uranie steht zwar gleichfalls mitten in höfischen Anschauungen, doch wird ihr natürlicher Sinn, ihr gesunder Verstand wenig durch diese beeinflusst. Elise ist die entschiedene Gegnerin alles Höfischen, deren beissender Spott die beaux esprits ebensowenig wie die marquis und marquises ridicules, verschont.

Die Charaktere des geistlosen, phrasenhaften Marquis, des vom Neid beseelten und durch angelernte Doctrinen verblendeten Lysidas und des verständig-denkenden, natürlich empfindenden Dorante sind zwar naturgetreu gezeichnet, doch häufig nur die Media der kritischen Polemik. — Das Impromptu lässt sich kaum mit den strengen Anforderungen der ästhetischen Kritik messen; Ergötzung des Zuschauers und beissende Verspottung der Gegner, nicht das kunstgemässe Dichten, ist hier das Ziel. Darum ist die ganze Handlung nur Einleitung jener tendenziösen Scenen und sie reisst schnell ab, sobald der polemische Zweck der Dichtung erreicht ist. Mancherlei Wiederauffrischungen der in der »Critique« vorgebrachten Argumente und Anklänge an Charakteristik und Handlung des letzteren Stückes sind nicht zu verkennen.

Siebenter Abschnitt.

Tartuffe und Don Juan.

Capitel I.

Die Quellen des »Tartuffe«.

Mit einer inneren Scheu, die der Verfasser sonst noch bei keiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung empfunden zu haben meint, betritt er das Gebiet der Tartuffe-Kritik. Denn obgleich bei keiner Frage der Molière-Literatur es an ausgibigem Material fehlt — sei es nun positives oder solches, das durch die Conjecturen und Hypothesen zweier Jahrhunderte zusammengehäuft ist —, so ist doch das hier zu bewältigende Material ein derartig massenhaftes, diffuses und theilweise noch ungesichtetes, dass der Verfasser kaum das geistige Band zu finden hofft, welches den zerstreuten Theilen Halt und Einheit gibt.

Von einer Biographie, deren Raum auf ca. 30 Bogen veranschlagt worden ist, wird Niemand eine vollständige Geschichte des Tartuffestreites oder eine abschliessende ästhetisch-historische Kritik der Dichtung selbst erwarten. Ohnehin wäre ein solches Vorhaben nach der fast erschöpfenden Darlegung *Despois'* (a. a. O. Bd. IV, p. 271—372) und der im Erscheinen begriffenen Arbeit von *Mangold* [1])

---

[1]) Molière's Tartuffe, Oppeln 1881, *G. Maske.* Durch liebenswürdige Güte des Verlegers habe ich die ersten 176 Seiten des gründlichen, klaren und übersichtlich geschriebenen Buches bereits vor dem Erscheinen einsehen können. Bei aller Anerkennung, die der Schrift im Ganzen, wie im Einzelnen gebührt, muss ich gegen die willkürliche Art protestiren, in der meine eigenen Arbeiten theils beistimmend, theils polemisch berücksichtigt werden. Ich spreche z. B. (Molière-Museum II. S. 24) die Meinung aus, dass »Plan und erster Entwurf« des »Festin de Pierre« schon vor 1664 entstanden sein könnten, indem ich sachliche Gründe anführe, deren zwingende Nothwendigkeit mir jeder Theaterverständige zugeben wird. Um diese Meinung als das hinzustellen, was sie nur sein kann, — als Hypothese, verclausulire ich sie

ein etwas verspätetes. Daher begnügt sich der Verfasser damit, das bisher als sicher Festgestellte zu resumiren und durch andere Fassung des Ueberlieferten, durch Auffindung neuer Gesichtspunkte, durch Ergänzungen und Berichtigungen der früheren Arbeiten diesen Abschnitt zu einem hoffentlich nicht ganz zwecklosen zu machen.

Wie fast bei jedem Stück Molière's ist auch hier sorgfältig den Quellen und Vorbildern nachgespürt worden, und diese Mühe hat grössere Resultate gehabt, als in anderen Fällen. Es ist als sicher anzusehen, dass die berühmte Scene des III. Actes (VI), in welcher Tartuffe, von Damis überführt und dem Orgon denuncirt, sich selbst in scheinheiliger Frömmigkeit als ärgsten Sünder hinstellt und für seinen Gegner ein Wort einlegt, auf *Scarron's* Novelle »Les Hypocrites« zurückzuführen ist. Molière hat jedoch das Verdienst, die entlehnte Scene durch Kürzungen, Aenderungen und schärfere Zuspitzung erst dramatisch zurechtgelegt zu haben. Bei *Scarron* stehen jenem scheinheiligen Betrüger, Montufar, noch zwei ebenso nichtswürdige Subjecte zur Seite, von denen das eine eine öffentliche Dirne, Namens Hèlène, ist. Das saubere Triumvirat bettelt und darbt vor den Augen der Leute, um nachher schmarotzen und schwelgen zu können. Montufar wird zuerst von einem spanischen Edelmann, der mit der Hélène gebuhlt, erkannt und gemisshandelt. Die in den Heuchler vernarrte Menge fällt über den wackeren Cavalier her, der nur den Fürbitten und dem Schutze des Montufar seine Rettung zu danken hat. Endlich wird aber der Betrüger von einem Bedienten entlarvt und macht sich aus dem Staube [1]). Wie wenig Molière hieraus für die Charakteristik des Tartuffe nehmen konnte, wie er die schmutzigen und grob-realistischen Beimischungen des Novellisten zu beseitigen hatte, ehe er das Geläuterte in sein Werk aufnahm, geht schon aus diesen kurzen Notizen hervor. Wahrscheinlich ist es auch, trotz des Widerspruches von *Despois-Mesnard* und *Mangold* [2]), dass Molière den 1542 erschienenen »Ipocrito« des *Aretino* benutzt hat und zwar in mehr als einem Zuge. Da ich das italienische Ori-

---

durch ein »vielleicht«, »wohl«, »scheint« etc. *Mangold* a. a. O. S. 94 sieht nun in dieser sehr harmlosen Hypothese die Behauptung einer bestimmten Thatsache, und indem er meine Gründe anerkennt, bemerkt er: »daraus sei eine frühere Entstehung (als Thatsache) noch nicht zu folgern.« Ebds. werden zwei meiner Arbeiten über Don Juan (eine dritte, gleichfalls angeführte, ist mir unbekannt) für die zum grossen Theil falschen und willkürlichen Annahmen *Mesnard's* angeführt (s. darüber meine Anzeige von Œuvr. de Molière t. V im Literaturbl f. rom. u. germ. Phil. März 1881), S. 103 wird mir imputirt, dass ich eine Flugschrift in dem Don-Juan-Streite für »besser« halte, als eine darauf folgende. In Wirklichkeit setze ich die Schwächen und Vorzüge der drei in Betracht kommenden Flugschriften ganz sachlich auseinander und bemerke im Voraus (Mol.-Mus. II, S. 29), dass »neue characteristische Gesichtspunkte« sich von ihnen nicht erwarten lassen, d. h. dass sie alle drei nichts werth sind.

[1]) S. Œuvres de *Scarron* a. a. O. III. S. 132 ff.

[2]) A. a. O. p. 349, 350 u. 535.

ginal nicht gesehen habe und auf *Moland's* Inhaltsangabe hin [1]), weder ein verneinendes noch ein bejahendes Urtheil wagen möchte, so habe ich mir von einer französischen Uebersetzung des »Ipocrito«, welche die kaiserliche Bibliothek zu Strassburg besitzt, ein sehr eingehendes Referat machen lassen. Dieses Referat im Verein mit *Moland's* Inhaltsangabe bestimmt mich, den »Ipocrito« ganz entschieden für eine Quelle des Tartuffe zu halten. Meine Gründe sind folgende:

1) Wenn der »Ipocrito« bei seiner Heuchelei vor Allem materielle Interessen verfolgt und seinen leeren Magen zu befriedigen sucht, so ist das bei Tartuffe genau ebenso.

2) Die sinnliche Seite in Tartuffe's Charakter findet sich auch im »Ipocrito«, sogar die Liebelei mit einer Ehegattin wird ausdrücklieh erwähnt.

3) Die jesuitische Praxis des Tartuffe, sich in die Gunst der Frauen einzuschmeicheln, ist ganz ebenso dem »Ipocrito« eigen.

4) Auch die Neigung zur Erbschleicherei, die laxe Moral und wohlfeile Casuistik in der Auffassung von Unsittlichkeiten hebt »Ipocrito« ausdrücklich von sich selbst hervor.

5) »Ipocrito« erscheint in einem abgeschabten Gewande, so auch in der ursprünglichen Bearbeitung Tartuffe. Sein Benehmen, seine frommen Maximen erinnern an den Helden des Molière'schen Stückes in der ersten, wie in der zweiten Bearbeitung.

6) Schon *Moland* a. a. O. findet eine Aehnlichkeit zwischen Liseo und Orgon, dem Diener des Liseo und der Dorine.

7) Dass »Ipocrito« in höherem Grade Parasit, als Heuchler ist, was *Moland* a. a. O. behauptet, was aber nach seinem Referat nicht unbedingt zutrifft, würde gegen eine Anlehnung Molière's an *Aretino* gar nicht sprechen. Ebenso ist es ganz willkürlich, wenn *Mangold* a. a. O. S. 36 zu dieser Schlussfolgerung kommt: »Nach *Klein* (!!) ist dieser Hypocrit jedoch die überflüssigste Person im Stücke (ist übrigens nicht wahr, wie schon aus *Moland's* Analyse hervorgeht), er scheint kaum mit der Handlung verflochten zu sein (unrichtig!). Der »Ipocrito« kann also (?) kaum als Vorbild betrachtet werden.« *Klein*, der einmal einen Band seiner Geschichte des Drama's in vier Wochen niederschrieb [2]), ist ein recht zweifelhafter Gewährsmann, und übrigens würde aus seinen Auslassungen noch nicht zu folgern sein, dass Molière gar nicht Züge des »Ipocrito« auf den Tartuffe übertragen habe. Von einer Benutzung des »El pero del hortelano« von *Lope de Vega* kann kaum die Rede sein [3])

---

1) Mol. et la com. it. S. 210 ff.

2) Mitth. des Hrn. *A. Schürmann*, Verf. einer Gesch. des deutschen Buchhandels.

3) S. das Stück III. 2. in *Hartzenbusch's* Ausgabe u. *Despois* S. 384, Anm. 3.

und ebenso ist eine Benutzung von *Machiavelli's* »Mandragora«, des Bacchetone und Basilico del Bernagasso in keiner Hinsicht zu erweisen [1]).

Einzelne Reminiscenzen aus *Régnier* (Sat. XIII, 1), aus Rotrou, aus Rabelais, aus dem Decamerone, aus Caussin's »La Cour sainte«, sind sonst und zuletzt mit wünschenswerthester Vollständigkeit von *Mangold* a. a. O. S. 37 ff. angegeben worden, so dass ich von einer Wiederholung absehe.

Interessant ist die Beziehung des Tartuffe zur Satire des *Du Lorens*, jenes »Dieu vous aide« des Orgon geht auf sie zurück [2]). Am augenscheinlichsten ist die Benutzung der »Lettres Provinciales« des *Pascal*, nicht bloss dem Gedankengange nach, sondern selbst in einzelnen Wendungen. Wie weit daraus ein Rückschluss auf die Tendenz der Dichtung zu machen ist, bleibe einer späteren Darlegung vorbehalten.

Im Aufsuchen der Quellen ist man bis in das griechisch-römische Alterthum zurückgegangen. *Mangold* a. a. O. S. 38 sieht in A. IV, 1, Schluss eine Anlehnung an den angeblich Platonischen Dialog Eutyphron, *Despois-Mesnard* will das »Dieu vous aide« sogar mit einer gemeinen und schmutzigen Juvenalstelle in Zusammenhang bringen (a. a. O.).

Capitel II.

Die politisch-religiöse Tendenz des »Tartuffe«.

Weit mehr umstritten, als jene Fragen nach den Vorbildern des Tartuffe sind die politisch-religiösen Beziehungen desselben. Es ist bekannt, dass Jesuiten wie Jansenisten, die beiden damals in Frankreich herrschenden religiösen Coterien, um die Wette den Tartuffe abwechselnd geschmäht und dann wieder den Dichter zu einem der Ihrigen gestempelt haben. Es ist bei Entscheidung dieser Frage im Voraus einzugestehen, dass wir über Molière's Verhältniss zu der heftigen Parteifehde zwischen Jansenisten und Jesuiten so gut wie Nichts und über die religiöse Stellung des Dichters nichts Sicheres wissen. Rückschlüsse, die von *Gassendi* auf Molière und von der sich vielfach widersprechenden Moral der Molière'schen Komödien auf die sittlich-religiöse Weltanschauung des Dichters gemacht werden, sind in keiner Weise zwingend und für die Beurtheilung jener Fragen gar nicht

---

[1]) *Moland,* Œuvres IV. S. 370. *Despois-Mesnard* IV. S. 350, 351.
[2]) S. *Despois-Mesnard* a. a. O. S. 348, wo auch die Benutzung *Régnier's* für Ecole des Femmes, III. 3., IV. 5. nachgewiesen.
[3]) Ebds. S. 409, A. 5.

entscheidend. Ebensowenig beweisen die im Collège zu Clermont ab und zu gehaltenen Jesuitenpredigten irgendwie Etwas für die vorausgesetzte Antipathie des Dichters gegen den Jesuitismus, oder die offenbare Kenntniss und Benutzung der »Lettres Provinciales« Etwas für die angebliche Absicht Molière's, die casuistische Moral eines *Escobar* und Anderer an den Pranger zu stellen. Dass diese Ausartungen des Jesuitismus und überhaupt die durch den Jesuitismus grossgezogene fromme Heuchelei und laxe Moral den Dichter abstiessen, darf man wohl bei seinem sonstigen edlen und lauteren Charakter auch ohne positive Belege annehmen, aber dies beweist noch nicht, dass er den »Tartuffe« mit der ausdrücklichen Tendenz verfasst habe, den Jesuitismus an den Pranger zu stellen. Als Jesuitenschüler musste er doch auch wissen, dass nicht alle Jesuiten mit dem Massstabe eines *Escobar* zu messen sind, er musste, abgesehen von dem Pietätsverhältniss, das seit den Jahren 1636—1640 ihn an den Orden fesselte, in den Jesuiten die Beförderer der Schauspielkunst und der Weltlust schätzen. Unauflöslich fest knüpft sich die jesuitische Einwirkung an die Erinnerung selbst anders gearteter Männer. Ein *Voltaire*, den doch die Bande der Dankbarkeit nicht so leicht fesselten, hat gleichwohl nie, selbst in den heftigsten Phasen seines Streites mit der Kirche, des Jesuitenordens anders, als mit unverhohlener Sympathie gedacht, und wenn wir auch zugeben wollen, dass die moralische Seite des Jesuitismus bei dem nach Wahrheit strebenden Molière anders gewirkt haben muss, als bei dem halb von hohen Zielen, halb von niedrigen Machinationen geleiteten *Voltaire*, so musste doch der weltmännische Dichter durch die unverkennbaren gesellschaftlichen Vorzüge und humanen Eigenschaften der gebildeten Jesuiten angezogen werden.

Es bleibt daher nur die Annahme übrig, dass Molière, wenn er thatsächlich seinem Tartuffe mancherlei jesuitische Doctrinen in den Mund legt und die berechnende Taktik des wenig wählerischen Ordens in ihm verkörpert, doch mehr die von *Pascal* bis zur Vernichtung bekämpften Ausartungen des Jesuitismus, als diese ganze kirchliche Richtung zu treffen beabsichtigte.

Stellt man aber die Frage auf, ob der Heuchler Tartuffe mehr ein jesuitischer oder ein jansenistischer Heuchler sei, so kann die Antwort nur dahin ausfallen, dass er sich mit Entschiedenheit nach dem Jesuitismus hinneigt.

Auch Uebertreibungen und Schlagwörter, wie sie der jansenistischen Richtung eigen waren, werden an einzelnen Stellen des »Tartuffe« gegeisselt, doch war die gesammte, in ihren Bestrebungen sittliche und ehrliche, in ihrem Kampf gegen Thron und Kirche muthige und nach Freiheit ringende Richtung gewiss kein Zielpunkt der Molière'schen Satire. Es sind also die Extreme und die an Heuchelei und Affectation grenzenden Ausschreitungen beider Hauptrichtungen der damaligen Kirche, welche Molière, weil sie innerlich

gleich unwahr erschienen, in einem Stücke und in einer Person zusammenfasste und mit meisterhafter Satire und packender Komik schilderte. An eine Verspottung der Illuminaten, wie *Michelet* will, ist kaum zu denken, denn die dafür herangezogene Stelle: »Bitte Gott, dass der Himmel dich immer erleuchte«, ist ebensowenig beweisend, wie das von *Mangold* a. a. O. S. 64 angeführte »Nichts« und »süsses Wunder«. Letztere Wendungen sind ebenso gut jesuitisch, wie illuminatisch; ich habe ähnliche noch vor zwei Jahren im Munde eines sehr achtungswerthen französischen Jesuiten gehört; und zu Molière's Zeit wird es an denselben erbaulichen Phrasen auch nicht gefehlt haben [1]).

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Molière in seinem Verkehr mit jesuitischen und jansenistischen Kreisen das mehr Aeusserliche, in die Augen fallende der kirchlichen Anschauungen und Gewohnheiten beobachtete und dieses für seine Satire ausnutzte. Die inneren Gegensätze, die gleichberechtigten historischen Strömungen, die in dem Jesuitismus, wie in dem Jansenismus dahin rauschen, blieben ihm verborgen, — sind sie doch noch heutzutage selbst von detaillirenden Darstellern übersehen worden. Ich selbst bin freilich leider mit den vor Jahren begonnenen Studien über die Geschichte des Jesuitismus noch weit vom Ziele entfernt und über den Jansenismus nur durch die herkömmlichen Geschichtswerke unterrichtet; will jedoch einige objectiv-historische, von allem das Reale fälschenden Moralisiren freie Bemerkungen nicht zurückhalten.

Jene innere Harmonie von Glauben und Sittlichkeit, von Weltlust und Gottesfurcht, wie sie das unvergängliche Leben und Wirken Dr. Martin Luther's uns zeigt, ist bei keinem der Mit- und Nachreformatoren zu finden. Zwingli überspannte die freiere Richtung des Denkens und Forschens, welche Luther nachdrücklich betont hat, bis zu einer an Freigeisterei anstreifenden Einseitigkeit, Calvin übertrieb mit einem Rigorismus, dessen Waffen Kerker und Scheiterhaufen waren, jene devot-gläubige und sittlich strenge Anschauung Luther's. Diese Einseitigkeiten führten innerhalb der protestantischen Kirche zu den Ausschreitungen der Wiedertäufer, Libertiner und verwandter Secten auf der einen, der Puritaner und Independenten auf der anderen Seite. Der Jesuitismus, der schroffeste Gegensatz zum Calvinismus, und in seiner weltmännischen, humanen Aussenseite und seiner das Individuelle und Reale berücksichtigenden, nie verallgemeinernd-doctrinären Lehr- und Denkweise dem Zwinglianismus verwandt, hatte in seinem Kampfe für Rom das reine Lutherthum kaum mehr zu

[1]) Ein Eingehen auf *Lacour's* mit willkürlichster Kritiklosigkeit geschriebenes Buch: »Le T. p. o. de Louis XIV« möge man mir erlassen. Mich hat gerade dies Buch fest von der nicht antijansenistischen Tendenz des T. überzeugt. Was L. den Jansenisten zuschiebt, ist Alles echt — jesuitisch.

bekämpfen — denn ein solches existirte am wenigsten bei denen, welche auf Luther's Namen hin wütheten und verketzerten —, sondern richtete sich gegen das Formale, verknöcherte Lutherthum, den katholisirenden und nivellirenden Melanchthonismus, den hypermoralischen und einseitig dogmatischen Calvinismus und das in sich unhaltbare Zwinglithum. Es handelte sich darum, zuvörderst die vornehmen Kreise für die neukatholische Richtung zu gewinnen, ihnen das Christenthum weniger rauh, moralisch streng, welt- und bildungsfeindlich erscheinen zu lassen. Darum suchte man einerseits die strenge Moral des Calvinismus zu mildern, die dem hellen Verstand wenig zusagende Hyperdogmatik abzuschwächen und doch durch ein festgeschlossenes System der Lehre und kirchlichen Praxis der Gefahr einer verflachenden Nivellirung und inneren Auflösung vorzubeugen. Beide Zwecke erreichte mit siegender Meisterschaft jenes sorgfältig aufgerichtete, fest gefügte Gebäude der Casuistik. Der Hauptgrundsatz, dass es nicht eine immer dauernde, für alle Fälle und Individuen gültige Moral geben könne, ist nur ein Zeugniss der überlegenen Welt- und Menschenkenntniss des Ordens Jesu. Für die einzelnen Uebertreibungen dieses Prinzipes, für die geradezu staatsgefährlichen und die gesellschaftlichen Bande auflösenden Lehren einzelner jesuitischer Schriften kann man zunächst nur deren Urheber verantwortlich machen, darf aber dem Orden nicht den Vorwurf ersparen, dass er in Wirklichkeit nach solchen und ähnlichen Grundsätzen öfters verfuhr.

Die moralfeindliche und leichtfertig-opportune Richtung, welche der Jesuitismus allerdings in sich barg, fand ihren Gegensatz in dem aus geringfügigem Anlass sich von der herrschenden Kirche trennenden Jansenismus. Aeusserlich dem späteren Deutsch- und Altkatholicismus, innerlich aber dem protestantischen Pietismus verwandt, hat er das Glück gehabt, freier denkende Kreise für sich zu interessiren, bedeutende Männer an sich zu fesseln, ohne doch in Folge seiner doctrinären und moralisirenden Weltanschauung in der Menge rechten Boden zu gewinnen. Seinen heftigsten Gegner verfolgte auch er in den Jesuiten, und er sollte die bittere Erfahrung machen, dass Weltklugheit und reale Berechnung stets mächtiger sind, als Moralprincipien und abstracte Dogmen.

Das Verhältniss des Königs zur Kirche und zu jenen Parteiungen war natürlich für Molière's loyalen Sinn von hoher Bedeutung. Ludwig XIV. konnte bei seinem Streben, die Massen in blinder Unterwürfigkeit zu halten und den widerwillig gehorchenden hohen Adel an sich zu fesseln, die Mitwirkung der mit dem Jesuitenorden enger und lockerer verknüpften französischen Geistlichkeit gar nicht entbehren; vom Jesuitenorden hatte er nichts zu fürchten, seitdem dieser die antiroyalistischen Lehren aus der Ligazeit nicht mehr in praxi geltend machte. Jene durch den Jansenismus hervorgerufene Spaltung in der katholischen Kirche konnte als ein Mittel benutzt werden, die Curie für die Unabhängigkeit der gallicanischen Kirche geneigt zu stimmen,

und zu diesem Zwecke sah er anfangs von einer gewaltsamen Unterdrückung der Sectirerei ab. Im Jahre 1664 aber, gerade als der »Tartuffe« zuerst bei jenem glänzenden Versailler Hoffeste auf die Bühne gebracht ward, wurden die Zwistigkeiten zwischen König und Papst beigelegt, und Hardouin de Péréfix, Erzieher des Königs und seit April 1664 Erzbischof von Paris, suchte in seiner Diöcese die jansenistische Richtung zur Unterwerfung unter Rom zu bringen. Molière hätte also dem Könige einen schlechten Dienst geleistet, wenn er eine den Jesuitismus geisselnde und darum der jansenistischen Bewegung dienende Satire veröffentlicht hätte, und schon aus diesem Grunde muss jene an sich naheliegende Annahme aufgegeben werden. Ebenso wenig aber konnte ein feindseliges Vorgehen gegen den Jansenismus den Zwecken des Königs und Erzbischofs unbedingt entsprechen. Der letztere suchte eine gewaltthätige, Aufsehn erregende Unterdrückung zu vermeiden und nahm zu einer sehr diplomatischen, das religiöse Gewissen kaum beeinträchtigenden Massregel seine Zuflucht [1]). Die diplomatische Vorsicht, mit der Molière im »Tartuffe« eine directe Parteinahme für oder gegen eine der beiden streitenden Richtungen vermied, war also der königlichen und kirchlichen Politik durchaus entsprechend.

Wenn nun trotzdem die Geistlichkeit und der durch sie beeinflusste König die öffentlichen Darstellungen des Stückes verhinderten und in demselben einen Angriff auf die kirchliche Frömmigkeit zu finden meinten, so könnte man auf die oft ausgesprochene Vermuthung zurückkommen, dass Molière ein oder das andere Mitglied der geistlichen Partei im »Tartuffe« porträtirt habe. Schon frühzeitig suchte man das Gerücht zu verbreiten, dass der Abbé Roquette, Bischof von Autun, Urbild des »Tartuffe« sei. Die Uebereinstimmungen sind aber ganz allgemeiner Natur, auch gehört Alles, was wir in dieser Hinsicht von Roquette wissen, einer späteren Zeit an. Ferner hat ein gewisser Charpy, der in dem Hause einer Frömmlerin eine dem »Tartuffe« nicht unähnliche Rolle spielte, als Urbild des »Tartuffe« gegolten, und es ist in der That wahrscheinlich, dass Molière in der Schilderung des Verhältnisses zu Orgon und Mme Pernelle die darüber cursirenden Gerüchte verwerthet hat. Jedenfalls konnte aber die Aehnlichkeit zwischen Tartuffe und Charpy kaum die hohe Geistlichkeit in Harnisch bringen. Auch auf eine heuchlerisch-fromme Handlungsweise des Grosspönitenziar von Notre-Dame soll in der Kassettengeschichte des »Tartuffe« angespielt worden sein. Dieser vereinzelte Zug hätte ebenso wenig den Groll der frommen Kreise in einem derartigen Masse erregen können.

Endlich soll Conti, der ehemalige laue Protector der Molière'schen Truppe ein Abbild des — Orgon sein, eine ganz unbewiesene

[1]) S. *Ranke's* Darstellung, Werke X. S. 251 ff. und über den jansenistischen Streit ebds. 242—255.

Meinung, die *Lacour* a. a. O. für seine Art von Kritik verwerthet. Dies würde höchstens den Hass der jansenistischen Kreise hervorgerufen haben, keineswegs aber die Intriguen der antijansenistischen Geistlichkeit erklären. Die anderen Anspielungen, welche man herausgefunden zu haben meint, sind noch ein ganz Theil willkürlicher und mögen daher unerwähnt bleiben.

Capitel III.

Der Kampf gegen den »Tartuffe«.

Wie erklärt sich der anfängliche und auch nach Vollendung des Stückes unverminderte Beifall der höfischen Kreise, wie das Verbot der öffentlichen Aufführung des »Tartuffe« durch denselben Monarchen, der die Komödie sich in »den schönen Tagen« von Versailles hatte vorspielen lassen und auch später Privatvorstellungen derselben duldete?

Man darf dabei nicht übersehen, dass »Tartuffe« zur Zeit der ersten Aufführung (12. Mai 1664) nur aus drei Acten bestand. Wenn nun auch eine verkürzte Form des ganzen späteren Stückes dabei keinesfalls anzunehmen ist, so ist doch nicht zu leugnen, dass jene drei Acte, mochte auch ihre Form schärfer und rücksichtsloser sein, als in der späteren Bearbeitung, das Schlimmste, — die Scene mit Elmire, die Rache des Tartuffe und seine endgültige Strafe — nicht enthielten. Die drei ersten Acte konnten also trotz des Anstosses, welchen die Scenen mit Orgon (III, 6. 7) vor Allem gaben, doch weit eher von einem devoten Gemüthe ertragen werden, als die folgenden Acte. Ob Molière damals den »Tartuffe« bereits vollendet hatte, wie weit der Entwurf von der späteren Ausführung und der nachfolgenden Bearbeitung abwich, wissen wir zwar nicht, soviel aber ist unbedingt wahrscheinlich, dass er den Plan und skizzirten Entwurf der Acte IV und V bereits fertig hatte, und dass Andeutungen hierüber sich der Oeffentlichkeit nicht entzogen. Es ist noch kein völliger Widerspruch, dass Jemand die drei ersten Acte des »Tartuffe« sich gefallen lässt, die Acte IV und V aber zu stark findet [1]).

Indessen dieser Grund, wenn er überhaupt das Vorgehen der Geistlichkeit und der ihr anhängenden Hofclique beeinflusst hat,

---

[1]) Wer sich auf Komödien versteht, kann allerdings am Schluss des dritten Actes das Spätere mit Ausnahme der königlichen Intervention voraussehen, aber reichte der Verstand der von Festesgenüssen berauschten Höflinge wirklich so weit?

konnte nur eine secundäre Wirkung haben. Hauptmotiv des Angriffes auf den »Tartuffe« bleibt doch immer — und so fasst es der Dichter (im ersten Placet a. a. O. S. 387) selbst auf —, dass die Coulissengeheimnisse der äusserlichen, von Heuchelei und Berechnung durchdrungenen Frömmelei mit stärkster Rücksichtslosigkeit enthüllt und dem sicher wirkenden Spotte preisgegeben wurden. So lange nun die Satire bloss den höfischen Kreisen bekannt war, schadete das dem Ansehen der Geistlichkeit eben nicht, jene Kreise machten die frömmelnde Mode aus lieber Gewohnheit oder als getreue Nachäffer des Königs mit, oder sie huldigten ihr, wie die freier denkenden Welt- und Staatsmänner, um nicht Aergerniss oder Anstoss zu erregen, und lachten sich im Geheimen darüber aus — wie jene Auguren des Cicero. Wie aber, wenn der »Tartuffe« in seiner ganzen, schrecklichen Vollendung dem Volke die Augen öffnete, wenn der Scheinheilige dem Parterregelächter preisgegeben wurde, wenn die leicht zu vermuthenden Anspielungen auf die hochgestellten Jesuiten in Ludwig's Umgebung und auf die gesammte scheinheilige Hofclique herausgefunden wurden? Dies musste um jeden Preis verhütet werden, und desshalb drängten sich die Geistlichkeit, der Erzbischof an der Spitze, und die devote Partei am Hofe unter dem Protectorat der Königin-Mutter, so scharf an den König, dass schon nach fünf Tagen (17. Mai) ein Verbot der öffentlichen Aufführung des Stückes ihm abgedrungen wurde. Die nun folgenden Privatvorstellungen des Stückes[1]) fanden in den Palästen jener freier denkenden oder mit der geistlichen Clique auf gespanntem Fusse stehenden Vornehmen statt, und hier durfte auch (zuerst am 29. November 1664) das ganze Stück in einer noch rücksichtsloseren Form, als die jetzt vorliegende, aufgeführt werden. Der Hauptbeschützer Molière's war der grosse Condé, ein Mann, dessen politische und religiöse Richtung der Frondezeit angehörte, der den Jesuiteneinfluss und den kirchlichen, wie staatlichen Absolutismus mit Widerwillen ertrug und der selbst im Rufe der Freigeisterei stand. Auch die Prinzessin von Orléans erfreute sich schon aus dem bekannten Gegensatze zur Königin-Mutter an dem »Tartuffe« (er wurde vor ihr und ihrem Gatten am 25. September 1664 aufgeführt); und die geistvolle Convertitin, Christine von Schweden, die nicht unebenbürtige Tochter Gustav Adolph's, welche doch nur aus Hass gegen lutherische Frömmelei und Intoleranz, aus Liebe zur Kunst und Wissenschaft sich dem Katholicismus in die Arme warf[2]), wünschte (aber vergebens), das Stück zu sehen. Aus reiner Modesache liessen vornehme, in Glaubenssachen indifferente, Herren und Damen sich den »Tartuffe« von Molière vorlesen oder vorspielen. Die Männer der freien Wissenschaft und humanen Bildung nahmen gleichfalls für die Dichtung Partei, so z. B. der gelehrte

---

[1]) S. darüber *Despois-Mesnard* IV, 288 ff.
[2]) S. *Ranke,* Werke 32. 52 ff.

Ménage, der Akademiker *de Montmort*[1]). Einer der ersten, welcher unverhohlenen Beifall spendete, war der Cardinallegat Chigi, der Ende Juli 1664 den König in diplomatischer Sendung besuchte und sich am 30. Juli zu Fontainebleau das angefeindete Stück vorlesen liess. Wer den Sinn für Kunst und Literatur, der am päpstlichen Hofe neben crasser Immoralität und verhülltem Unglauben während des 16. und zum Theil auch noch während des 17. Jahrhunderts herrschte, kennt, wer an die grosse Toleranz denkt, deren sich das damalige italienische Theater von Seiten der Kirche erfreute, wer überhaupt weiss, dass die römische Kirche alle Richtungen der Kunst und Literatur in sich aufnimmt und für ihre Zwecke verwerthet, die nicht in directestem Gegensatze zum Katholicismus stehen, der wird sich über das günstige Urtheil des hohen Prälaten nicht eben wundern dürfen!

Gewöhnlich führt man, um die heuchlerischen Motive der Feinde Molière's in desto grelleres Licht zu stellen, die Thatsache an, dass der »Scaramouche ermite«, welcher zu Fontainebleau acht Tage nach dem Verbot des »Tartuffe« aufgeführt wurde, keinerlei Anfechtungen erlitt, trotzdem hier die Unsittlichkeit der Mönche in *Boccaccio's* Manier verspottet wird. Ob das daran sich knüpfende Witzwort Condé's der Wirklichkeit oder einer boshaften Erfindung[2]) angehört, lasse ich unentschieden, meine aber, dass es doch ein nicht zu verkennender Unterschied sei, ob man die Liebeleien eines zum Cölibat verurtheilten Mönches in naturalistischer Weise darstellt, oder ob der gesammten kirchlichen Heuchelei der Krieg erklärt wird. Solche Dinge, wie sie »Scaramouche ermite« vorführt, waren in Novellen und auf dem Theater in und ausserhalb Frankreichs oft genug vorgeführt worden, neu dagegen war, für die französische Bühne wenigstens, die Species des Molière'schen Tartuffe. Nicht also, weil der Verfasser dieser Posse eine »Unbedeutendheit«, Molière dagegen »ein helldenkender Mensch« war, gewann sein »Tartuffe« eine ganz andere Bedeutung[3]), sondern weil die Handlung jener Posse etwas ganz Alltägliches, oft Gesehenes, die des »Tartuffe« aber etwas Originales, bisher der Bühne Fremdes war, blieb der »Scaramouche ermite« unangefochten, während Molière's Dichtung angefeindet wurde.

Die Flugschriften-Polemik gegen den »Tartuffe« begann schon im August 1664. In dieser Zeit[4]) erscheint die berüchtigte Schmähschrift des *Pierre Roullé*, Doctor der Sorbonne und curé de St. Barthélemy, betitelt: Le Roy glorieux. Wie gewöhnlich, ging hier der blinde Eifer weiter, als die geschmeidige Gewandtheit der Hofgeist-

[1]) Der sich den »Tartuffe« vorlesen liess. Hier war *Lamoignon* zugegen. Ménagiana I. 144.

[2]) Schon die Ménagiana IV, 174 bezweifeln die genaue Ueberlieferung desselben.

[3]) *Mangold* a. a. O. S. 85.

[4]) S. zur Zeitbestimmung *Despois-Mesnard* S. 285. *Lacroix*, Einl. z. Ausg. d. Roy glorieux.

lichen; während diese sich begnügten, die grosse Menge vor den gefährlichen Wirkungen des »Tartuffe« zu schützen, forderte jener Fanatiker — den Feuertod für Buch und Autor. Das Uebermass der Forderung machte diese selbst wirkungslos, denn wenn auch im Jahre vorher noch zu Paris ein Ketzer den Flammen überliefert worden war, so liess sich doch ein gleiches Schicksal dem beliebten Spassmacher Sr. Majestät und Lieblingsdichter der Nation wie der feiner gebildeten Hofkreise kaum bereiten. Nebenbei vergass der fromme Pamphletist, dass Ludwig XIV. auch den Dienern Gottes gegenüber doch eine Art Gottheit im Kleinen sein wollte, und dass er durch zudringliche Rathschläge über die Besetzung von Prälaturen, durch geistliche Ermahnungen, durch dreiste Anspielung auf des Königs autokratische Gelüste sich nur den Zorn des Souveräns zuziehen und seiner Parteisache schaden könne. Plumpe und täppische Schmeicheleien wirkten bei einem Monarchen, der an den feinsten Weihrauch der Hofluft gewöhnt war, nicht mehr. *Roullé* erhielt daher einen ungnädigen Verweis und musste sich schon zwei Monate später zu einer heuchlerischen Entschuldigung herbeilassen.

Als Antwort auf diese Schmähschrift überreichte Molière das erste Placet[1]) (August 1664). Der Dichter unterscheidet hier weise zwischen einem Angriff auf die Heuchelei und auf die »Dévotion« und glaubt in seinem »Tartuffe« die Grenze zwischen der aufrichtigen und heuchlerischen Frömmigkeit scharf gezeichnet zu haben. Das Verbot des »Tartuffe« sei durch die Intriguen der »Tartuffes«, welche aus dem »religiösen Zartgefühl« des Königs »Nutzen gezogen«, zu Stande gebracht. Molière beruft sich dann weiter auf das günstige Urtheil des »Herrn Legaten und der Herren Prälaten«, und auf die bestimmte Versicherung des Königs, dass er gegen die für das Publicum verbotene Komödie nichts einzuwenden habe. Am Schluss wendet sich der Verfasser gegen *Roullé's* Schmähschrift und legt die Entscheidung seiner Sache in die Hände des mit dem allweisen Gott verglichenen Monarchen. Diese Schrift war, wie immer, wenn Molière den üblichen Formen des Hofstyles nachahmen musste, frei von Speichelleckerei, durchdrungen von Würde und Selbstbewusstsein. Der Vergleich Louis' XIV. mit Gott, der übrigens in der abgeschwächten Form auftritt: »Sie sehen wie Gott, was uns noth thut«, entspricht ganz der royalistisch-theologischen Richtung jener Zeit und dem eigenen Loyalitätsbewusstsein des Dichters.

Es ist bekannt, dass einstweilen der »Tartuffe« zu Gunsten des »Don Juan« zurückgezogen wurde, dass die letztere Dichtung gleiche Sturmangriffe hervorrief, dass der König, um den Dichter für das Verbot des »Tartuffe« und den gleichfalls vom Theater zurückgenommenen und auch nicht dem Druck übergebenen »Don Juan« zu entschädigen, am 15. August 1665 Molière's Truppe in seinen Dienst

---

[1]) Ebds. S. 385 ff.

nahm und dem Dichter eine Pension von 6000 L. gab. Bis 1667 ruht dann der Tartuffe-Streit. Die Wirkungen, welche dieser im Verein mit der Don-Juan-Polemik auf des Dichters ohnehin reizbares Gemüth hervorbrachte, sind im »Misanthrope« wahrzunehmen und führten Ostern 1667 eine Katastrophe in Molière's Gesundheitszustand herbei. Doch die leidige Nothwendigkeit, die königlichen Hoffeste und das Repertoir des eigenen Theaters mit effectvollen Stücken zu versehen, zwang den tiefverstimmten Dichter, im Jahre 1666 den »Médecin malgré lui« und die drei bei dem »Ballet des Muses« (December 1666 bis Februar 1666) aufgeführten Stücke: »Mélicerte«, «Pastorale comique«, »Sicilien« zu dichten. Der huldvolle König erlaubte daher, ehe er (16. Mai 1667) zum flandrischen Feldzug abreiste, die öffentliche Aufführung des »Tartuffe«. Dabei änderte Molière mancherlei, sei es, dass der König dies ausdrücklich zur Vorbedingung der Aufführung gemacht, oder, dass der Dichter selbst alles Anstossgebende ändern oder beseitigen wollte. Von erheblicher Bedeutung sind die Aenderungen nicht: da war der Titel in »Imposteur« [1]) umgewandelt, aus Tartuffe ein Panulphe geworden, das geistliche Gewand war mit einem weltlichen, der arme, bettelhafte Anzug mit einem reichen vertauscht worden. Doch war noch Manches stehen geblieben, was die Frömmler und besonders die Jesuiten schwer verletzen konnte [2]) und was später ebenfalls weggefallen sein muss. Das Stück wurde in dieser Form am 5. August 1667 aufgeführt, von dem in die devote Cabale eingeweihten Präsidenten Lamoignon Tags darauf verboten und trotz der Einmischung von »Madame« und eines Besuchs des Dichters bei dem Parlamentspräsidenten nicht wieder freigegeben. Wie weit Lamoignon dabei innerhalb seiner Competenz handelte, ist eine unaufgeklärte Frage; die Sagen, welche sich an diesen Zwischenfall knüpfen, auch die von Brossette, einem Augenzeugen, aber entschiedenen Parteimann, überlieferte pointirte Antwort Lamoignon's, haben geringen oder gar keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit.

Nach diesem Verbot beginnt die Polemik von Neuem. In dem zweiten »Placet«, welches Molière durch die Schauspieler La Grange und La Thorillière nach Lille in das Lager des Königs senden liess, herrscht ein ganz anderer Ton, als in dem ersten. Nachdem Molière die Klage über Anschuldigungen und Aufhetzereien der frommen Heuchler in weit schärferer Weise, als früher, wiederholt hat, droht er, das »Komödienschreiben ganz zu unterlassen, wenn die Tartuffes die Oberhand behielten«. Es folgten noch einmal nachdrückliche Bitten um den Schutz des Königs und die lockende Versprechung, den aus dem Feldzuge heimkehrenden Sieger durch dramatische

---

[1]) Seltsam freilich, da »Tartuffe« seiner etymologischen Bedeutung nach ungefähr dasselbe ist.

[2]) S. Lettre s. l. com. de l'Imposteur (*Despois-Mesnard* a. a. O.) Der Verfasser des Briefes, ein Augenzeuge, welcher der ersten Darstellung des »Tartuffe« beiwohnte, verdient hierin gewiss Glauben.

Vergnügungen »zum Lachen zu bringen« (s. *Despois-Mesnard* a. a. O. S. 394). Drohungen, wie Bitten fruchteten nicht viel, der König, missmuthig über den wenig günstigen Ausgang seiner kriegerischen Unternehmung und nicht im Stande, von Lille aus die Tragweite des ganzen Streites zu übersehen, gab die aufschiebende Antwort: Nach seiner Rückkehr solle das Stück geprüft und dann gespielt werden.

Dass übrigens Lamoignon, als er den »Tartuffe« verbot, nur ein Werkzeug geistlicher Interessen gewesen ist, wird dadurch wahrscheinlich, dass der Erzbischof von Paris am 11. August 1667, also fünf Tage nach des Präsidenten Eingreifen, alle Vorstellungen des »Tartuffe«, nicht nur die öffentlichen, in seiner Diöcese verbot. Somit war dem Theater Molière's das beinahe einzige Zug- und Kassenstück genommen, Privatvorstellungen oder Vorlesungen desselben ihm untersagt, und der Dichter zu dem unfreiwilligen Entschluss gebracht, bis zum 25. September d. J. zu feiern und seine eigene Person in der Villa zu Auteuil vor der geistlichen Wuth zu sichern.

Es fällt übrigens auf, wie sehr Lamoignon's Verbot mit der mündlich ertheilten Erlaubniss des Königs in Widerspruch steht und wie Hardouin's Erlass über den der königlichen Gazette hinausgeht. Sollten diese sonst sehr subalternen Geister nicht die Abwesenheit des Souveräns benutzt haben, um selbst in Allmachtsrollen zu paradiren? Oder gab es hier einen Conflict der Competenzen [1]: König, Parlament, Kirche?

Weniger auffallend ist es, dass Hardouin seine diplomatische Vorsicht und galante Courtoisie, die er einst den Männern von Port Royal bewiesen, hier vergass. Der heftiger werdende kirchliche Kampf, der zähe Widerstand, den einfache Namen einem hohen Kirchenfürsten leisteten, vielleicht auch die schwankende Haltung des Königs in jenem Tartuffe-Streit, erbitterten ihn. Das Verbot des Erzbischofs wurde übrigens von Condé in echt militärischer Subordination unbeachtet gelassen, stand diesem doch die theilweise Erlaubniss des obersten Kriegsherrn gegenüber: am 4. März 1668 und am 20. September desselben Jahres liess er den »Tartuffe« vor sich aufführen.

Gleich nach dem erzbischöflichen Erlass wurde die anonyme »Lettre sur la comédie de l'Imposteur« [2]) gedruckt, eine Schutzschrift des »Tartuffe«, die, wie manches andere zu Gunsten Molière's Geschriebene, von der neueren Molière-Kritik überschätzt und zu

---

[1]) Aehnliches ist ja auch in unseren Tagen und vor unseren Augen vorgekommen. Man erinnere sich z. B. daran, dass vor wenigen Jahren in Stettin die Aufführung eines (aus dem Französischen übersetzten) Lustspiels durch Anordnung des Oberpräsidenten als »unsittlich« verboten wurde, nachdem in Berlin das betreffende Stück unbeanstandet über die Hofbühne gegangen war, und obgleich nicht der Oberpräsident selbst, sondern nur dessen Tochter das Stück gelesen hatte.

[2]) *Despois-Mesnard* a. a. O. S. 529 ff.

einem Werke Molière's, sei es ein directes oder ein indirectes, gemacht worden ist. Der Brief enthält eine Schilderung der ersten öffentlichen Vorstellung des »Tartuffe«, dann in einem zweiten Theile abstracte Auseinandersetzungen über das Verhältniss von Komödie und Religion, und den Versuch, gerade Molière und den »Tartuffe« als Vorkämpfer der Moral gegenüber frivolen »Galants« hinzustellen. Mit einer Resignation auf zukünftige Weltbesserungsversuche schliesst der Brief. Die Kritik in diesem Briefe ist nicht besser und nicht schlechter, als die vulgäre Theaterkritik in *de Visé's* Manier; Molière für den Verfasser zu halten, oder anzunehmen, dass der Schauspieler du Croisy mit Molière's Beihülfe den Brief verfasst habe [1]), dafür fehlen triftige Anhaltepunkte. Gegen Molière's Autorschaft würde schon die Reclame sprechen, die hier für ein Werk des Dichters gemacht wird.

Der Kirchenfriede (Neujahr 1669) brachte endlich auch die Schlichtung des Tartuffe-Streites. Am 5. Februar 1669 wurde Tartuffe nach fast zweijähriger Pause wieder aufgeführt und mit grossem Beifall und bedeutenden Kasseneinnahmen dann noch 28 mal ohne Unterbrechung wiederholt. Die Besetzung war: Mme Pernelle — L. Béjart; Orgon — Molière; Elmire — Mlle Molière; Damis — Hubert; Marianne — la de Brie; Valère — la Grange; Cléante — la Thorillière; Tartuffe — du Croisy; Dorine — M. Béjart. Die Besetzung der zwei Nebenrollen ist fraglich. Gedruckt wurde »Tartuffe« im März 1669; er erschien zuerst in Commission, dann im Verlage von J. Ribon. Hérault und Sohn liessen ihn nachdrucken und zogen sich dadurch einen Process zu [2]). Eine von Molière vorausgeschickte Préface gibt eine Kritik des Tartuffe-Streites, wendet sich gegen die Heuchler und die von ihnen aufgehetzten wirklich Frommen und sucht die Komödie, auch wo sie religiöse Fragen berühre, zu vertheidigen und für ihre moralische Aufgabe zu plädiren [3]).

Des Königs Gebot war mächtig genug, den »Tartuffe« auf die Bühne zu bringen, aber es reichte nicht aus, um auch die Tartuffes und ihre Geistesgenossen für immer von ihrer bösen Gesinnung gegen Molière und seine Dichtung zu bekehren. Die Geistlichkeit eröffnete von Neuem die Polemik. Bekannt ist Bourdaloue's Predigt am siebenten Sonntag nach Pfingsten des Jahres 1669 (?), worin er den alten Vorwurf erhebt und mit leidenschaftlichen Wendungen durchführt, dass Molière's »Tartuffe« die Frömmigkeit überhaupt discreditire und der Freigeisterei vorarbeite. Der wahre Grund dieses schroffen Vorgehens ist nicht eben schwer zu errathen. Bourdaloue, ein begeisterter, wenngleich von aufrichtiger Ueberzeugung durchdrungener Jesuit, erblickte im »Tartuffe« eine Satire auf den Jesuitis-

---

[1]) *Mangold* S. 124.
[2]) *Campardon,* Nouv. pièces 66 ff.
[3]) Abgedruckt *Despois-Mesnard* 373 ff.

mus. Dagegen würde wenigstens nicht sprechen, dass Bourdaloue die jesuitische Casuistik verdammte und selbst gegen religiöse Heuchelei in seinen Predigten donnerte, denn einzelne, besonders gefährliche Sätze jener heuchlerischen Jesuitenmoral wurden später von Rom aus verdammt und vom Orden selbst preisgegeben.

Ein Jahr nach Bourdaloue's Vorgehen erschien eine halb parodistische Kritik des »Tartuffe«. Sie hat mit den religiösen Gesichtspunkten Bourdaloue's nichts zu thun, sondern lenkt in die Bahnen der ebenso flachen, wie böswilligen Polemik *Somaize's* und *de Visé's* ein. Wieder soll Molière Alles dem Glücke und dem unfreiwillig nützenden Diensteifer verdanken, den die Feinde des Dichters in ihrem Vorgehen gegen den »Tartuffe« bekundeten. Der Vorwurf des Plagiates wird von Neuem erhoben und die undramatische Lösung des Stückes getadelt. Dieses auf dem Privattheater eines am altfränkischen Geschmacke hängenden grossen Herrn aufgeführte Stück [1]) erschien zwar anonym Anfangs 1670, ist aber offenbar aus jener Theaterclique hervorgegangen, die für die Geister der guten alten Zeit Propaganda machte und den grossen Komödiendichter sein Lebenlang anfeindete.

Den Gegensatz der engen jansenistischen Moral zu den weiter blickenden Ansichten Molière's bekundet *Baillet* in seinen »Jugements des savans sur tous les ouvrages« [2]). »Gott,« so meint er, »habe sich Molière's nicht bedient, um gegen Heuchelei zu kämpfen.« Der Dichter, der selbst von christlicher Moral und Frömmigkeit nichts wisse, könne nicht den Moralprediger spielen. *Nicole's*, *Conti's* und *Bossuet's* Angriffe (1666 und 1694) treffen nicht nur Molière, sondern die ganze Schauspielkunst. Des letzteren »Maximes et Réflexions sur la Comédie« sind von jener sinnberauschenden, aber ideenarmen Rhetorik erfüllt, die auch den »Discours sur l'hist. universelle« kennzeichnet, und ist überdies von einer gemeinen Schadenfreude über Molière's Ende nach und in Folge seiner theatralischen Darstellung nicht frei. Die »Ménagiana« nehmen sich dagegen des »Tartuffe« an und bezeichnen die Moral der Dichtung als »excellente« (I. a. a. O. S. 144). *Guéret's* und *Boileau's* Kritik ist eine rein ästhetische (*Despois-Mesnard*, S. 344 ff.), dagegen kehrt *Fénelon* wieder die moralisch-theologische Seite heraus. *Louis Veuillot* schrieb jüngst im Sinne *Bossuet's* gegen Molière und im Speciellen gegen den »Tartuffe« (Molière et Bourdaloue 1877. Näheres in Abschn. XIII).

---

[1]) *Despois-Mesnard* a. a. O. S. 340.
[2]) S. die betr. Stelle bei *Malassis* a. a. O. 121.

Capitel IV.

Die Composition und der ästhetische Werth des »Tartuffe«.

Wenn der »Tartuffe« von jeher nicht nur die Fanatiker und Heuchler erzürnt, sondern auch die Missstimmung von ehrlichen, überzeugungsvollen Geistlichen hervorgerufen hat, so könnte man fast zu der Meinung der Gegner unter Molière's Zeitgenossen sich bekehren, dass hier nicht nur die erheuchelte, sondern auch die wahre kirchliche Frömmigkeit verspottet werde. Dieser Vorwurf, wenngleich unbegründet, ist doch begreiflich; widersinnig ist dagegen die Insinuation, dass Molière gegen die christliche Religion oder gar gegen die Religion überhaupt die Waffen seiner Satire gerichtet habe. Es beruht dies auf der ewigen Verwechslung von Religion und Kirche, wie sie beschränkten oder nicht logisch denkenden Köpfen eigen ist und von berechnenden Pietisten geflissentlich genährt wird. Man vergisst der Tendenz zu Liebe nur allzuoft, dass Molière einer Zeit angehörte, welche die in der Bibel überlieferten Thatsachen und Lehren noch so ziemlich als allgemein gültige Wahrheiten ansah, dass von der historischen Kritik der biblischen Schriften damals nur spärliche Anfänge vorhanden waren, und dass ein wahrer und echter Dichter, wie es Molière unstreitig war, die religiösen Dinge nicht mit dem klügelnden Verstande des Skeptikers betrachtete. Die grossen ethischen Wahrheiten des Christenthums stellte gewiss der edeldenkende, von aufopfernder Selbstlosigkeit durchdrungene Dichter nicht in Abrede, auch der glänzende Nimbus der äusseren historischen Hülle war für ihn noch nicht durch skeptische Kritik zerstört worden.

Es ist nun sehr schwierig, aus Dichtungen, wie »Tartuffe« und »Don Juan«, die moralisch-religiöse Ueberzeugung des Dichters zu construiren; doch kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass die einzige, dem Köhlerglauben oder der Heuchelei nicht unterworfene und dabei über religiöse Fragen reflectirende Person des Stückes, Cléante, des Schwagers Orgon's, zugleich Vertreter des moralischen, werkthätigen Christenthums und der eigenen religiösen Richtung des Dichters ist. Cléante, wie er einerseits die Rechte des gesunden Menschenverstandes gegenüber den frommen Extravaganzen des Orgon und der Pernelle wahrt, betont zugleich die ethische und praktische Seite des Christenthums. Von Indifferentismus in religiösen Dingen ist er völlig frei, sein Gegensatz zu Orgon (I, 6) ist nur der einer wahren, auf selbständiger Ueberzeugung ruhenden Frömmigkeit zu einem angelernten und nachplappernden religiösen Handwerkstreiben; sein Gegensatz zu »Tartuffe« (IV, 1) der eines rechtlich denkenden Christen zu einem heuchlerisch-salbungsvollen Schurken. Wo religiöse

oder moralische Fragen nicht ins Spiel kommen, ist er der ruhig prüfende, welterfahrene Denker, der von der Schwachköpfigkeit und ohnmächtigen Leidenschaft des Orgon ebenso weit entfernt ist, wie von der unüberlegten Heissblütigkeit des jugendlichen Damis. Er ist der eigentliche Widersacher des Heuchlers Tartuffe; denn die anderen, nicht in Tartuffe's Netze gezogenen Personen des Stückes stehen den religiösen Fragen fern oder urtheilen, wie die vorlaute Dorine nur mit der instinctiven Abneigung des natürlichen Verstandes. Es war eine grosse Freiheit des Dichters, die religiöse Opposition gegen Tartuffe und die von ihm beherrschte Clique nicht durch die Zersplitterung verschiedener Abstufungen und Modificationen zu schwächen, während das Tartuffethum, um seine verschiedenartigen Wirkungen und Ausstrahlungen wiederzuspiegeln, in mancherlei Formen auftreten muss.

Tartuffe selbst ist der schlaueste, aber auch gemeinste und gewissenloseste Vertreter jener »fausse dévotion« [1]. Widersprüche und Unklarheiten in seinem Charakter kann nur der herausfinden, welcher es vorzieht, den grossen Dichter und Menschenkenner zu meistern, statt seinen dichterischen Intentionen nachzudenken. Mit seinem kalten, ewig calculirenden Verstande eint sich sehr wohl eine heissblütige, die schlaue Vorsicht überwältigende Sinnlichkeit, und diese führt ihn in Elmire's nicht einmal fein gesponnene Netze. Seine Menschenkenntniss, die sich nur an den schlechten Eigenschaften seiner Mitmenschen emporhält, scheitert an der zarten Weiblichkeit und angeborenen Schlauheit Elmire's, und gibt sich der durchdringenden Verstandesschärfe und festen Sittlichkeit Cléante's gegenüber bald verloren. Auch der einfache, gesunde Witz Dorine's verfällt nicht dem wohlberechneten Calcul des Heuchlers; der weltkluge Mann muss vor der groben Dienstmagd den Rückzug antreten. Dagegen zeigen sich seine Künste am wirksamsten bei geistesschwachen oder egoistischen Charakteren. Orgon, ein Mann, dessen ganzer Charakter einzig die haltloseste Charakterschwäche ist, ohne Grundsätze und sittliche Festigkeit dem Tartuffe, der Pernelle, den eigenen Kindern, dem Schwager und selbst der Magd gegenüber, hinter aufbrausender Heftigkeit und überströmender Leidenschaft nur den Mangel wahrer Energie verbergend, ist wie ein weicher, dehnbarer Teig in des Betrügers Händen. Wieder ist es eine dichterische Feinheit Molière's, diesem verächtlichen Schwachkopf ein gewisses Relief in seiner socialen Stellung zu geben — es ist von Diensten die Rede, die er während der Frondezeit dem Könige geleistet, und auch, nachdem er vom politischen Leben sich zurückgezogen, lebt er in gesellschaftlicher Vornehmheit. — Die Frömmelei, bei ihm zur fixen Idee

[1]) Eine furchtbare, an den heiligen Zorn alttestamentlicher Propheten gemahnende Strafpredigt wird der Heuchelei in der »Epître à Tartuffe« (Epîtres diverses, 2. Ausg. London 1745, S. 25—47) gehalten.



geworden, hat seinen Verstand getrübt, seine Empfindung ausgedörrt — denn, dass ihn Marianne's flehentliches Bitten für einen Augenblick weich macht, ist dem Vater nicht eben hoch anzurechnen — und nur einen leidenschaftlichen Sanguinismus in ihm zurückgelassen. Ein von Natur gemeiner Charakter, zeigt er sich Schwächeren und Hülflosen gegenüber als willensstarker Despot, wagt aber nicht einmal, der naseweisen Magd eine Ohrfeige zu geben. Was ihn an Tartuffe fesselt, ist nicht etwa das schöne Band der Pietät, sondern nur der geheime Respect der geistigen Bornirtheit vor jeder überlegenen, aber unter harmlosen Formen auftretenden Geistes- und Willenskraft. Von dem überlegenen Cléante fühlt er sich abgestossen und zum Widerspruch gereizt, eben weil dieser die geistige Superiorität nicht durch heuchlerische Unterordnung mildert. Der Kluge wird den Dummen nur so lange beherrschen, wie er ihm seine Dummheit nicht fühlen lässt.

Von dem magischen Zauber, den Tartuffe für ihn besitzt, angezogen, vergisst Orgon die Liebe zu den Kindern, die Würde gegenüber dem Weibe, die Achtung vor sich selbst. Was den Ehemann am empfindlichsten kränken muss, berührt ihn nur für einen Augenblick; Tartuffe's demüthige Nachgibigkeit, jenes sicherste Blendwerk aller Schwachköpfe, zieht ihn schnell in das alte Zaubernetz zurück.

Orgon ist also nicht ein bemitleidenswerthes Opfer schurkischer Berechnung, sondern ein geistig und sittlich verachtungswerther Mensch, der uns da mit dem höchsten Widerwillen erfüllt, wo er eine zartfühlende und edeldenkende Gattin lange Zeit in regungsloser Schwachheit den frechen Zudringlichkeiten eines Schuftes preisgibt. Als feiner Dichter aber verstand es Molière wieder, die Antipathie, welche wir gegen Orgon's Schwäche und Niedrigkeit empfinden, durch die Indignation über Tartuffe's Schurkerei zu überbieten. Nur so wird Orgon eine unseres Mitgefühles nicht ganz unwürdige und darum dramatische Person. Indem also Molière in Orgon das Extrem eines von bornirter Frömmelei berückten Menschen schildern musste, vermied er mit unnachahmlicher Meisterschaft das Hinausgehen über die Grenzen der Kunst. Es ist falsch, den Orgon als einen rein possenhaften Charakter, als einen dramatischen Hanswurst aufzufassen, das Possenhafte liegt, wie stets in der wahren Komödie, nicht in den angeborenen Schwächen des Charakters selbst, sondern in dem Gegensatz dieser Schwächen zu der schroffen Realität der Dinge und Menschen. Noch irriger ist es aber, jenem haltlosen Charakter Energie und Würde zu leihen, wie es Sonntag in seiner Darstellung jener Rolle zu thun beliebt; die Energie- und Charakterlosigkeit ist gerade der Grundzug von Orgon's Charakter. Eine anders geartete Person ist Mme Pernelle, Orgon's Mutter. Sie ist um so mehr energisch, je weniger es ihr Sohn ist, weiss stets zur rechten Zeit zu reden und zu handeln, während dieser bei unrechter Gelegenheit krankhaft aufbraust. Gerade ihre herrschsüchtige Energie fesselt sie an den Heuchler. Mit Hülfe und als Gefährtin des frommen Mannes will

sie das Hauswesen des Sohnes und die ganze Welt, wenn es ginge, umgestalten, Alles ihrer unbedingten Autorität unterwerfen und besonders den gefährlichen Einfluss der jugendlichen Gattin Orgon's brechen. Mit ihrer Willensstärke eint sich — wie so oft — Verstandesschwäche. Geistige Bornirtheit ist der letzte Grund ihrer Herrschsucht und ihrer Frömmelei. Was sie denkt, will und empfindet, das ist ihr unverbrüchliches Gesetz für alle andern Menschen, ein Irrthum, eine Selbsttäuschung wäre ihr undenkbar. Darum sträubt sie sich, an die Schurkerei Tartuffe's zu glauben, selbst als sie die augenscheinlichsten Beweise hat, sie müsste ja damit das für bornirte Naturen so schwere Bekenntniss des Irrthums ablegen. Mme Pernelle in Gemeinschaft mit Orgon zeigt also, dass der Sieg der Heuchelkunst durch die Verstandesschwäche Anderer herbeigeführt wird, dass aber jene Kunst zugleich an entgegengesetzten Charaktereigenschaften, an Willenskraft, wie an Willensschwäche sich erprobt.

Ein dritter Vertreter des Tartuffethums ist M. Loyal. Die berechnende Scheinheiligkeit nimmt bei ihm die Formen der salbungsvollen Bonhommie und des wohlwollenden Pflichtbewusstseins an. Der richtige Gedanke, dass in einer Zeit der Heuchelei der Frömmler am besten seine Carrière mache, scheint das ganze Auftreten jenes Sergeanten zu leiten.

Jene drei unlauteren Charaktere fordern ein Gegengewicht, das der mehr über Moral reflectirende, als moralisch thätige Cléante nicht geben kann. Ein solches Gegengewicht liegt in Elmire's Charakter. Von jeder unlauteren Eigenschaft frei, ist sie als Gattin, wie als Mutter immer von dem Gefühle des Rechten, Tactvollen und Schicklichen durchdrungen. Das traurige Geschick, das sie an einen stupiden Gatten fesselt, in ein gespanntes Verhältniss zu dem heuchlerischen Hausfreunde stellt und eine peinliche Kühle in ihre Beziehungen zu den wenig jüngeren Stiefkindern trägt, lässt den Reichthum ihres Gemüthes nicht recht zur Geltung kommen. Doch wie wahr und fein sie als Gattin und Weib empfindet, zeigt die berühmte Liebesscene, die den Heuchler entlarven soll.

Die anderen Charaktere kommen, mit Ausnahme der Dorine, weniger in Betracht. Marianne und ihr Liebhaber Valère sind lediglich passive Opfer des Tartuffethums und stehen zu der religiösen Seite desselben weder in feindlicher, noch in freundlicher Beziehung. Marianne gehört in jene Reihe weiblicher Komödienfiguren, die man als Soubrettenthum der Liebe bezeichnen könnte. Sie erheben sich nicht über das Niveau des alltäglichen Lebens, ihre Liebesempfindung, selbst da, wo sie mit dem Zwange der Verhältnisse zu kämpfen haben, entbehrt eines höheren dramatischen Interesses. So zeigt jene Marianne in ihrer Schmollscene mit Valère doch allzusehr backfischartige Schüchternheit und launenhafte Empfindlichkeit. Auch sonst hat sie etwas Scheues und Gedrücktes, das durch ihre peinliche Lebenslage noch verstärkt wird. Ihr Liebhaber Valère ist ein offener,

selbstloser, aufopferungsfähiger und dabei seiner Würde wohlbewusster Charakter, der aber wenig in die Handlung eingreift. Damis, Bruder Marianne's, ist ein ehrlicher Naturbursche, unreif, unvorsichtig, tactlos und heissblütig.

Diese drei, mehr passiven als activen Charaktere haben wieder ihr natürliches Gegengewicht in Dorine. Sie ist die Beschützerin der vom Vater tyrannisirten, von der Grossmutter ausgescholtenen und der Stiefmutter kalt gegenüberstehenden Marianne. Der Liebeszwist mit Valère wird nur durch Dorine's Intervention geschlichtet, auch bei der weiteren Förderung des Verhältnisses wird auf ihre Schlauheit gerechnet. Gesunder Verstand, stets schlagfertige Zungengewandtheit und nie einzuschüchternde Dreistigkeit sind die Grundzüge ihres Charakters. Mit kecker Dreistigkeit tritt sie Allen, selbst der herrschsüchtigen Mme Pernelle entgegen, und dem schwachköpfigen Herrn gegenüber scheut sie sogar offene Renitenz nicht. Sie zeigt zugleich am besten, wie in einem Haushalt, dem die wahre sittliche Grundlage fehlt, auch Ordnung und Subordination sich auflöst.

Wie die Charaktere in sich geschlossen und dem Organismus des Ganzen eingefügt, so sind auch die beiden Haupthandlungen des Stückes, die um Tartuffe sich gruppirende und die mit Marianne's und Valère's Liebesverhältniss sich verknüpfende, einheitlich verbunden.

Die sonst gegen das Stück gerichteten Vorwürfe sind in *Humbert's* [1]) ausführlicher Darlegung so scharfsinnig und gründlich widerlegt, dass ich ihnen keinen weiteren Raum gönnen will. Dagegen muss ich gestehen, dass meine Molière-Begeisterung nicht gross genug ist, um mich durch die zu Gunsten des undramatischen Schlusses vorgebrachten Scheingründe überzeugen zu lassen [2]). Jener Abschluss bleibt immer ein Zerhauen, nicht ein Lösen des durch Tartuffe's Feinheit und Orgon's Plumpheit verwirrten dramatischen Knotens und hat auch mehr in Molière's loyalen Dankesgefühl gegen den hohen Beschützer, als in einem dichterischen Plane seinen Grund.

Capitel V.

Die Quellen des »Don Juan« [3]).

Ich weiss nicht, ob jemals der Versuch gemacht worden ist, die dichterische Entwickelung Molière's mit der Goethe's zu vergleichen; Berührungspunkte zwischen beiden gibt es mehr, als einen. Wenn

[1]) *Molière*, *Shakespeare* und die deutsche Kritik S. 356.
[2]) Zuletzt von *Despois-Mesnard* a. a. O. S. 344—348.
[3]) Meist unveränderter Abdruck meines Aufsatzes: »Molière's Don Juan nach historischen Gesichtspunkten erläutert« im Mol.-Museum, Heft 38.

Goethe einmal mit Beziehung auf sich selbst es ausspricht, dass wir das Beste von dem, was wir haben, den vorangehenden Generationen verdanken, so wäre eine gleiche Behauptung in Molière's Munde ebenso denkbar, wie berechtigt. Wie Goethe die dichterische Entwicklung früherer Epochen, vor Allem die Shakespeare's und der griechischen Tragödiendichter, in sich vereint und abschliesst, so umfasst auch Molière's universeller Geist die Bestrebungen der antiken Literatur nicht minder, wie die der romanischen Culturvölker. Wie früh gereift auch beider Geistesentwicklung sein mochte, erst verhältnissmässig spät gelangten sie zur vollen künstlerischen Reife. Molière's erste selbständigeren Dichtungen, der »Etourdi«, wie auch der »Dépit amoureux«, sind nicht minder unentwickelt und unabgeschlossen, wie Goethe's Jugenddichtungen. Ein Jugendwerk, das bei allen künstlerischen Mängeln und dramatischen Fehlern doch die spätere Entwicklung des Dichters anticipirt, wie Schiller's Räuber, haben beide nicht geschaffen.

Am meisten sind sie darin einander verwandt, dass ihre Dichtungen auf dem Grunde der reichsten Lebenserfahrung ruhen, dass sie die Wirklichkeit in idealster Verschönerung zeigen, dass sie nicht, wie Schiller's Dichtungen, ätherische Gebilde einer himmelanstrebenden Phantasie sind. Beide stehen im bewussten Gegensatze zur Zeitrichtung. Goethe, so wenig wie Molière, sind, wie ihr grosser Vorgänger Shakespeare, von dem Strome einer poesieerfüllten Zeit fortgerissen, im Gegensatze zu einer der Poesie innerlich entfremdeten und den Bestrebungen der Politik und Philosophie zugewandten Zeit, haben sie sich emporgerungen. Darum die innerste Abneigung beider gegen die politischen und didaktischen Bestrebungen ihrer Zeit. Nur, wie das 18. Jahrhundert vielfach das entschiedene Gegenstück des 17., so war auch diese Abneigung in beiden durchaus entgegengesetzter Natur. Molière's demokratische Anschauungen führen zu einem Conflict mit den aristokratisch-kirchlichen Neigungen der Zeit [1]), während Goethe's aristokratisches Bewusstsein sich mit innerem Unbehagen von den revolutionären Ausbrüchen seines Zeitalters zurückwendet.

Wie die gesammte Entwicklung Goethe's vielfach Analogien zu der Molière's zeigt, so möchte ich den »Don Juan« Molière's, als die hellste Selbstoffenbarung des Dichters mit Goethe's Faust vergleichen.

Schon in ihrer äusseren historischen Entwicklung gleichen sich beide Dichtungen darin, dass sie, hervorgegangen aus einer halb

[1]) Dass Molière hoch über den Parteigegensätzen seiner Zeit gestanden, wie *Moland* u. A. uns überreden wollen, stimmt weder zu dem Charakter seiner grösseren Dichtungen, noch wäre es ein unbedingter Ruhm für den Dichter. Geister ersten Ranges wurzeln mit ihrem innersten Denken und Empfinden in den Gegensätzen der Zeit, Schwarm- und Flattergeister sind es, die ihrer Zeit voraneilen oder voranzueilen glauben.



sagenhaften Erzählung einer gläubigen Zeit, dann im Laufe der Jahrhunderte von Dichterhänden bald ideal umgeformt, bald nur der Schaulust der Menge dienstbar gemacht, endlich zum Träger von Ideen wurden, die der ursprünglichen kirchlichen Tendenz ganz entgegengesetzt waren.

In der Reihe der dramatischen Bearbeitungen der Don-Juan-Erzählung möchte ich dem »Burlador« des Gabriel Tellez (Tirso de Molina) dieselbe Stelle einräumen, wie sie unter den Bearbeitungen der Faustsage *Marlowe's* »Faustus« einnimmt. Jene Vermischung der religiösen und profanen Motive[1]), wie sie Marlowe's Dichtung nicht minder zeigt, als *Tirso's* Komödie, leitet schon von der ursprünglichen Tradition zu Molière's, wie zu Goethe's Dichtung, hinüber.

Tirso's »Don Juan« steht bei der materiellen Grundrichtung seines Wesens doch ganz auf dem Boden der kirchlichen Anschauung seiner Zeit. Er glaubt an die vergeltende Allmacht Gottes, dessen Rache er nur in weiter Ferne wähnt[2]), auch die Schrecknisse des Jenseits haben für ihn noch Bedeutung. Nur der sittliche Einfluss, den der Glaube an Gott und ein vergeltendes Jenseits sonst wohl übt, fehlt bei ihm gänzlich. Als den Beruf seines Lebens bezeichnet *Catalinon* II, 9 das »engañar á las mugeres«; zur Erreichung dieses Endzweckes scheut er kein Mittel. Und darin ist er doch nur, was die Edelleute seiner Zeit auch waren. Noble Passionen und frivole Künste vertrugen sich recht wohl mit dem hergebrachten Glauben und den äusseren kirchlichen Formen. Die Vergebung der Kirche, nicht die innere Reue, galt als Sühne alles dessen, was im Leben gefehlt worden, und so verlangt denn auch der getreueste Repräsentant des spanischen Adels jener Zeit im Angesicht des Todes — nach einem Beichtvater. Und wie im Schlimmen, so ist er auch im Edlen ganz der Cavalier seiner Zeit. Die Schrecknisse der Hölle, der drohende Anblick eines gespenstischen Schattens fordern nur seinen ritterlichen Muth heraus[3]). Heuchler ist er ebenso wenig, wie es die devoten Cavaliere jener Zeit waren, höchstens ist er es da, wo die Ausübung seines Lebensberufes, jenes »engañar á las mugeres«, es fordert.

Die souveräne Verachtung aller Niedriggeborenen, wie sie das Kennzeichen der adligen Tugenden und Untugenden jener Zeit war, ist ein charakteristisches Merkmal in Don Juan's Charakter. Darum die herzlose Kälte gegenüber den betrogenen Bauerdirnen, der despotische Sinn, mit dem er die mahnenden Worte des Dieners zurückweist.

Das Verdienst, jenen Charakter als treues Spiegelbild einer ganzen Zeitrichtung, zum Brennpunkte einer dramatischen Dichtung

---

[1]) Marlowe's Faustus ed. Riedl, Berlin 1873, vgl. I, 1. I, 3. II, 1. a. a. O.

[2]) II, 8. En la muerte? Tan largo me lo fiais? De qui alla hay gran jornada.

[3]) III, 11. Si fueras el mismo infierno, la mano te diera yo.

zu machen und so aus dem Schema der *Lope*'schen Intriguenkomödie in die Charakterkomödie einzulenken, ist der *Tirso*'schen Dichtung unbestritten. Aber die Fehler und Schwächen derselben sind nicht minder unzweifelhaft. Wiederholungen desselben Motives, Monologe und Dialoge, die der dramatischen Entwicklung eher hinderlich, als förderlich, ein Durcheinander von Scenen und Personen, der Mangel einer scharf hervortretenden Idee [1]), das Alles erinnert an den Zauberbann, in dem *Lope's* Einfluss die nachfolgende dramatische Generation festhielt. Vor Allem der matt abfallende Schluss zeigt nur, wie wenig der Begriff einer geschlossenen dramatischen Dichtung den Dichtern Spaniens verständlich war. Man möge zur Rechtfertigung der lahm nachhinkenden Heirathsscene immer anführen, dass das ethische Bewusstsein des Dichters und des Lesers eine solche Sühnung forderte, dass der Abschluss ein dramatischer sei, wird Niemand erweisen wollen.

Wenn nun auch *Tirso's* Dichtung von *Giliberti* [2]) mit allen Fehlern nachgeahmt und überdies entstellt wurde — ich komme darauf zurück —, so konnten diese schwachen Seiten einer dramatisch wirkungsvollen Komödie doch unmöglich dem Dichterbewusstsein Molière's entgehen. Daher denn die geflissentliche Vermeidung dieser dramatischen Fehler und demzufolge die charakteristische Verschiedenheit der Tirso'schen und der Molière'schen Dichtung doch nimmer ein Beweis ist, dass Molière das Stück weder gekannt, noch benutzt habe. Noch weniger kann man behaupten, dass Molière bei einer Kenntniss der spanischen Dichtung das Mystisch-Religiöse anders behandelt oder überhaupt den Wetteifer mit dem Spanier gescheut hätte. Das Mystisch-Religiöse jenes spanischen Vorbildes lag dem französischen Geschmacke, dem Wesen der Komödie, den dichterischen Neigungen Molière's, der Tendenz seiner Dichtung gewiss in gleicher Weise fern. Und wie konnte eine Dichtung, deren Vorzüge durch eine gleiche Anzahl von Fehlern aufgewogen wird, einen Dichter auf der Höhe seines Ruhmes von jeder Nachbildung abhalten?

Schlechter als mit diesen mehr negativen Argumenten steht es freilich mit den positiven. Mit Recht weist *Laun* [3]) darauf hin, dass es nicht zu ermitteln sei, ob jene Madrider Truppe, die 1659 im Hôtel de Bourgogne spanische Stücke aufführte, auch den »Burlador« dargestellt habe. Wer also in ästhetischen Fragen Beweise von mathematischer Schärfe fordert, wird die Bekanntschaft Molière's mit der spanischen Dichtung für historisch unbeweisbar erklären.

---

[1]) Ich denke, das Stück selbst überhebt mich näherer Nachweise.

[2]) Dessen Stück findet sich in getreuer Wiedergabe in *Villiers'* Festin de Pierre, Amsterdam 1660 (Dresdener königl. öffentliche Bibliothek L. G. A. 1661). Ueber *Villiers'* Uebersetzung und ihr Verhältniss zu *Giliberti* und *Molière* habe ich in *Herrig*'s Archiv (Bd. 63, Heft 1) eingehender gesprochen.

[3]) Einl. zu Don Juan S. 8.

Aber wahrscheinlich ist es eben nicht, dass derselbe Molière, der unbedeutendere Dichtungen *Lope's* und *Calderon's* gekannt und benutzt, mit dieser epochemachenden Dichtung, die bald nach ihrem Erscheinen in die italienische und französische Literatur überging, unbekannt gewesen sei.

Eine Vergleichung der Stücke des französischen Dichters und des spanischen würde zum sichersten Resultate führen, wenn nicht die Grundzüge des »Burlador« sich ebenso in den Komödien *Giliberti's* und *Dorimond's* wiederfänden, also aus diesen in das Molière'sche Stück übergegangen sein könnten und wenn nicht der Dichter hier bei der grossen Freiheit und Selbständigkeit seinen Vorgängern gegenüber den Nachweis einer directen Entlehnung erschwerte.

Schon *Moland* hat in den Anmerkungen seiner Ausgabe des »Festin de Pierre« einige Parallelstellen des spanischen »Burlador« reproducirt.

So führt uns der französische Kritiker (Act II, Sc. II, S. 397) einen Theil des Dialoges zwischen Don Juan und Tisbea als Parallelstelle zur Unterredung mit Charlotte an. Aber die in beiden übereinstimmenden Worte sind doch nur, dass Charlotte dem Don Juan mahnend zuruft: »vous autres courtisans êtes des enjoleux, qui ne songez qu'à abuser les filles« und dass Tisbea ebenfalls einwendet: »Mas sois los hombres traidores« (I, 13), und ebenso, dass beide die nahe liegende Bemerkung machen, ihr Stand sei dem des Edelmannes ungleich [1]). Und das sind Uebereinstimmungen, die sich bei der Aehnlichkeit der Situation auch ohne Absichtlichkeit ergaben. Die Verschiedenheit der Scene zwischen Don Juan und Charlotte und der zwischen dem Burlador und Aminta gibt *Moland* selbst S. 408 Anm. zu.

Indessen Anderes scheint doch eine allerdings sehr freie Benutzung des »Burlador« anzudeuten. Don Juan richtet (II, 3) an Charlotte die Frage: »Voulez-vous que je fasse des serments épouvantables. Que le ciel . .« und wer denkt hierbei nicht an die furchtbaren Schwüre, die der spanische Don Juan wirklich der Aminta (III, 5) leistet. Molière's Dichtertact war hier feiner, als der *Tirso's*; im Bewusstsein, dass derartige Blasphemien dem Wesen der Komödie fremd sind, lässt er die Charlotte antworten: »Mon Dieu, ne jurez point, je vous crois!«

Ebenso bemerkt Don Juan, als er das prachtvolle Grabgewölbe mit der Statue des Gouverneurs erblickt (III, VI): »ce que je trouve admirable, c'est qu'un homme, qui s'est passé durant sa vie d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n'en a plus que faire«, und kürzer drückt denselben Gedanken der spanische Don Juan mit den Worten aus: »Este es la que muerte

---

[1]) Burlador I, 13. Soy desigual a tu ser u. Molière II, 2. »Je suis une pauvre paysanne«.

di? Gran sepulcro le han levado!« Was also im »Burlador« eine conservationsmässige Bemerkung war, spitzt Molière zu einer geistvollen Antithese zu. Endlich ruft Don Juan (V, 5) dem Gespenste zu: »Je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit« und ähnlich der Spanier, als sein Körper von höllischer Gluth verzehrt wird: »Con la daga hé de matarte; mas, ay, que me canzo en vano de tirar golpes al aire!«

Es ist nach dem Angeführten nicht unbedingt bewiesen, aber doch höchst wahrscheinlich, dass Molière einige Stellen und Wendungen des spanischen Stückes in originaler Weise, theils das Ungehörige und Ueberflüssige kürzend und ausscheidend, theils das Geeignete erweiternd und vertiefend, entlehnt habe.

Mit grösserer Bestimmtheit lässt sich feststellen, was im Einzelnen Molière dem *Villiers*'schen Stücke[1]) verdankt. Don Juan rühmt z. B. (II, 2, a. a. O. 395) die »jolie taille« der Charlotte, und ebenso bewundert sein Namensvetter bei *Villiers* die »taille« einer Bauerndirne (IV, 5). Molière weiss freilich den entlehnten Zug in geschmackvollerer Weise auszuschmücken. Ebenso erinnert es an *Villiers* (V, 2), dass Don Juan (a. a. O. 400) die Charlotte in Gegenwart ihres Bräutigams wegzieht. Ferner sucht hier Sganarelle mit derselben treuen Gutherzigkeit den Pierrot vor Don Juan's Rache zu schützen, wie Philippin bei *Villiers* (III, 3) das Leben des von Don Juan bedrohten Pilgers rettet. Der Kleidertausch zwischen dem Herrn und dem Diener (II, X) geht ebenfalls auf *Villiers* (II, 5) zurück, wie *Moland* S. 411 A. bereits angemerkt hat. Endlich die Aufforderung Don Juan's an Sganarelle, dem Commandeur vorzutrinken und vorzusingen (IV, 12), stimmt zu *Villiers* (V, 2), wie sie sich auch in der Harlekinade (*Moland* III, 352) findet.

Von jener Harlekinade, die italienische Schauspieler 1657 in Paris aufführten, hat *Moland* die Inhaltsangabe der »Histoire de l'anc. th. it. p. les fr. Parfait« wieder reproducirt. Nach der Meinung des Kritikers wäre das Stück, das übrigens im Laufe der Zeit viele Veränderungen erlitten, nichts weiter als eine possenhafte Erweiterung der *Giliberti*'schen Komödie[2]). Eine nähere Vergleichung mit *Giliberti* in der *Villiers*'schen Uebersetzung zeigt indessen, dass jene Schauspieler einzelne Züge direct aus dem spanischen »Burlador« entlehnt haben[3]). Uns interessirt zunächst die Benutzung dieser Harlekinade in Molière's Komödie. Mit Sicherheit lassen sich einzelne Stellen constatiren, die Molière weder im »Burlador« noch bei *Giliberti* oder *Villiers* vorfand, und sehr wahrschein-

---

[1]) Da wir die Komödie *Giliberti's,* das Original zu Villiers, nicht besitzen, so ist selbstverständlich nicht auszumachen, wie weit Molière das Original oder die Copie benutzt hat.

[2]) a. a. O. 345. La troupe italienne fit de la pièce de *Giliberti* une arlequinade remplie de jeux de scènes bizarres et de tours de jonglerie.

[3]) S. meine oben angef. Arbeit über Villiers (Herrig's Archiv Bd. 53. S. 10).

lich der Harlekinade entlehnt hat. So ist die komische Scene vor der Schlusskatastrophe, in welcher der esslustige Diener stets durch die unbequemen Fragen seines Herrn im Kauen gestört wird (cf. *Moland* 350—352), von Molière kürzer und schärfer wiederholt (IV, 11). In der Harlekinade, wie im »Festin de Pierre« wird der Diener in die trügerischen Liebesgespräche Don Juan's hineingezogen, dort freilich um die Unmöglichkeit einer Heirath zu versichern, hier um des Herren simulirte Geneigtheit zu bekräftigen (vgl. a. a. O. S. 348). Die erheuchelte Besserung Don Juan's und die Verhöhnung des dadurch getäuschten Dieners sind Züge, die das Molière'sche Stück mit der Harlekinade gemein hat (a. a. O. S. 349, 350).

Eine Benutzung *Dorimond's* halte ich aus äusseren Gründen für unwahrscheinlich [1]). Man bedenke, dass *Dorimond's* Stück noch 1660 nur ausserhalb Paris gespielt wurde [2]), dass es zwar von 1661 ab auch in Paris aufgeführt wurde, aber gegenüber dem im vornehmen Hôtel de Bourgogne gespielten *Villiers*'schen Stücke schwerlich recht aufkam. So ist es kaum glaublich, dass Molière diese den drei Stücken gemeinsamen Züge gerade aus *Dorimond* entlehnt habe.

Eine Benutzung von *Cicognini's* »Il Convitato di pietra«, eines vor 1664 erschienenen Stückes, das auch von den Improvisatoren der Harlekinade vielleicht verwerthet wurde, wird durch *Mesnard's* Auseinandersetzungen (a. a. O. V. p. 22—31) wahrscheinlich gemacht, jedoch bleibt es unsicher, in welchem Umfange diese Benutzung anzunehmen ist.

Capitel VI.

Die Tendenz des »Don Juan«.

Das in dem vorhergehenden Capitel Erwähnte wäre Alles, was die früheren dramatischen Bearbeitungen der Don-Juansage zu dem Stücke Molière's hätten beitragen können. Wie gross also ist diesen Entlehnungen gegenüber die Originalität und selbständige Erfindung! Schon die äusseren socialen Verhältnisse, unter deren Einwirkung Molière's Meisterwerk entworfen und vollendet wurde, lassen uns leicht begreifen, wie wenig der Dichter mit den conventionellen Formen jener dramatischen Bearbeitungen anzufangen vermochte. Hof und Kirche, dem allmächtigen Monarchen gegenüber seit dem Ende

---

[1]) S. was ich Herrig's Archiv a. a. O. bemerkte.

[2]) *Villiers*, Préf. 2. »Les Français à la Campagne, qui en ont fait tant de bruit, n'en ont jamais fait voir qu'un imparfait original«, Worte, die nur auf Dorimond's 1658 zu Lyon gegebenen »Fils criminel« gehen können. S. auch meine obige Abh. a. a. O. S. 2, Anm.

der Frondekriege in schweigender Unterwürfigkeit verharrend, lasteten mit desto schwererem Druck auf jeder freien Regung im politischen und religiösen Denken. Molière im Besonderen war als Mensch durch die persönlichen Demüthigungen von Seiten der Hofleute, als Dichter durch die Intoleranz, mit der die Geistlichkeit das Theater verfolgte, aufs bitterste gekränkt. Da beginnt er denn, durch die Gunst des Monarchen gegen persönliche Rache gesichert, jenen langjährigen Kampf gegen kirchliche Heuchelei und junkerlichen Uebermuth, in welchem »Tartuffe« und »Don Juan« die glänzendsten Triumphe sind. Mit der Komödie »Les Fâcheux« eröffnet er das Plänklergefecht, im »Amphitryon« führt er den letzten siegreichen Stoss bis unmittelbar an die Stufen des Thrones. Erst die Rücksicht auf die königliche Gnade gebietet dem siegreichen Kämpfer Ruhe und scheucht die Gegner zurück, deren geheimer Hass den Sieger noch bis über das Grab hinaus verfolgte.

Wie »Tartuffe« die innersten Schäden des kirchlichen Lebens aufdeckte, so sollte vielleicht »Don Juan« sich ursprünglich nur [1]) gegen die sittliche Corruption des höfischen Lebens kehren; als aber die Wirksamkeit des ersten Angriffes zeitweilig durch die Ränke der Gegner gehemmt war, beschloss Molière, in demselben Stücke beide Angriffe zu vereinen. So ist Molière's Don Juan durch das ganze Stück hindurch zugleich Gegenstück und Abbild des Tartuffe. Er sagt sich einmal mit höhnenden Worten von dem Glauben an Gott, an ein Jenseits, an Wunder los, lehnt sich gegen Sitte, Autorität und Gesetz auf, andererseits weiss er in zeitgemässer Berechnung den Heuchler zu spielen und für Recht und Sittlichkeit einzutreten (III, 4).

Mag es auch dem oberflächlichen Betrachter der Komödie erscheinen, als ob Don Juan mit dem Beginne des Schlussactes plötzlich seinen Charakter ändere, und aus einem frivolen Atheisten zum berechnenden Heuchler werde, so zeigt sich doch bei genauerer Prüfung Don Juan's Heuchelei, bisweilen sogar in pietistisch-religiöser Färbung, vom ersten Acte ab. So begegnet er (I, 3) den Vorwürfen der betrogenen Elvira mit der gleissnerisch heuchelnden Versicherung, dass er seine Liebe dem Gewissen opfere, dass die Religion ihm verbiete, sie, die er dem Kloster entrissen, ferner zu lieben. Heuchelei, allerdings ohne religiösen Anstrich, zeigt er auch in der Unterredung mit Don Carlos. Was in den vier ersten Acten nur momentan hervortritt, wird vom fünften Acte ab zum wohlberechneten System, das Don Juan selbst mit frivolster Offenheit dem enttäuschten Diener darlegt.

---

[1]) Dass der Plan und erste Entwurf des Stückes erst nach der Vollendung des »Tartuffe« entstanden, scheint wenig glaublich, da schon die Rücksicht auf die eigne Truppe dem Dichter gebot, das seit 1660 im Concurrenztheater häufig aufgeführte *Villiers*'sche Stück von der Bühne zu verdrängen. Andere Entwürfe verzögerten wohl die Ausführung.

Auch *Villiers'* Don Juan ist stellenweise ein berechnender Heuchler, ohne diesen Charakterzug irgendwie streng zu wahren. Molière dagegen weiss den Charakter des Atheisten, wie des Pietisten psychologisch treu und mit strengster Consequenz durchzuführen, und die wenigen edlen Regungen, die Don Juan der Elvira, dem Don Carlos vor dem Grabmale des von ihm ermordeten Gouverneurs zeigt, vermögen den Eindruck der bewussten Immoralität zu mildern, nicht zu verwischen.

Sahen wir in dem spanischen Don Juan den getreuen Typus des castilischen Adels jener Zeit, so ist Molière's Don Juan gerade in seiner Doppelseitigkeit das grelle Abbild des französischen Adels am Hofe Ludwig's XIV.

Sittliche Corruption, finanzielle Zerrüttung, erheuchelte Frömmigkeit, brutale Härte gegen die niederen Stände, eine cordiale Vertraulichkeit gegenüber den in die schwachen Seiten der Herren wohleingeweihten Dienern, die jedoch mit herrischer Strenge abwechselte [1]), das Alles sind Züge der französischen Aristokratie, die Don Juan nirgends verleugnet. Auch die edleren Seiten jener höfischen Kaste fehlen seinem Charakter nicht. Ich erinnere nur an den ritterlichen Muth, mit dem er Don Carlos erst befreit, und dann mit ihm und dessen Bruder zugleich kämpfen will, an die echt höfische Courtoisie, die er der mahnenden Elvira, dem zürnenden Vater, dem drängenden Gläubiger, ja selbst dem dahingeschiedenen Gouverneur bezeugt, an die »Humanität«, mit der er dem Bettler ein Almosen zuwirft [2]). Es sind dies Züge, die im Verein mit den edleren Gewissensregungen Don Juan's Charakter vor dem Eindruck des ästhetischen und moralischen Widerwillens schützen.

Der Don Juan im spanischen Stücke wird zwar gleichfalls durch seine ungezügelte, nie befriedigte Sinnenlust von Laster zu Laster, von Verbrechen zu Verbrechen getrieben, doch macht er aus dem Laster nicht ein raffinirtes, wohlcalculirtes System, wie der Held der Molière'schen Komödie. Das lodernde Feuer, das den Busen des

---

[1]) So erlaubt Don Juan dem Sganarelle die »disputes« und verbietet ihm nur die »remontrances« (*Moland* a. a. O. S. 417).

[2]) Ueber die Bedeutung dieser Scene, die zu vielen Controversen Anlass gegeben, ist leicht in's Klare zu kommen. Dass der Zusammenhang derselben eine Verspottung des Glaubens an Gott, welchem die »humanité« gegenübergestellt wird, zeigt, bedarf keines Beweises. Dieses Wort kann hier unmöglich die Bedeutung von »nature« oder »forme humaine« haben, wie *Moland* S. 424 A. will, noch weniger kann es im Sinne der »théories beaucoup plus modernes« gebraucht sein. Es bedeutet dem ganzen Zusammenhange nach nichts Anderes, als was wir noch heutzutage mit »Humanität« bezeichnen. Aus Rücksicht auf die gläubigen Kreise zog Molière die ganze Scene bei der zweiten Aufführung zurück, wie das *Voltaire* in der von *Moland* (a. a. O.) citirten Aeusserung nur meinen kann. Die philosophischen Freunde des Dichters konnten unmöglich in der Scene eine Verspottung der Humanität finden (s. Revue des deux Mondes 1847, S. 561), aus Rücksicht auf sie konnte also Molière die Stelle nicht unterdrücken.

Spaniers durchtobt, ist in der Brust des Franzosen schon zur fahlen Asche niedergebrannt, aus der die Schlacken gemeinster Selbstsucht sich abheben.

Alle diese Charakterzüge würden freilich den sittlichen Unwillen der geistlich-aristokratischen Hofclique schwerlich erregt haben, wenn nicht »Don Juan« zugleich gegen die Dogmen der Kirche sich auflehnte. Wie man freilich Molière's religiöse Richtung mit der des Don Juan identificiren konnte, ist um so weniger begreiflich, da der Dichter im Sganarelle dem Kirchenglauben einen so beredten Vertheidiger gegeben hatte. Es ist wahr, Sganarelle wird durch seine materielle Sinnesrichtung, seine Furchtsamkeit, seine servile Unterwürfigkeit, selbst durch seinen rohen Aberglauben zur komischen Person, aber, dass in seinem Munde die Vertheidigung des kirchlichen Dogma eine ernstgemeinte ist und nicht etwa nur komische Wirkung hervorbringen soll, geht doch aus der kläglich passiven Rolle hervor, welche in diesen Scenen der Herr dem Diener gegenüber spielt. Zudem stimmt jener unmittelbare, auf empirischer Anschauung ruhende Glaube ebenso zu dem Charakter Molière's, wie in dem pantheistisch gefärbten Glaubensbekenntniss des Faust *Goethe's* eigene Empfindung wiedertönt. Die Abneigung gegen alles skeptische Philosophiren, besonders gegen die aristotelische Theorie, würde an sich schon dafür sprechen, dass Sganarelle's Glaubensbekenntniss das des Dichters ist.

In seinen Charakterschwächen, wie in seinem Aberglauben erinnert Sganarelle an Catilinon nicht minder, wie an den Philippin des *Villiers*'schen Stückes, doch während die letzteren über einen rein mechanischen Glauben nicht hinauskommen, bekennt sich Sganarelle zu einem bewussten auf Vernunftgründen ruhenden Deismus. Dass die Worte zuweilen reicher fliessen, als die Begriffe, und die religiöse Auseinandersetzung einmal (V, 2) zu einem unentwirrbaren Kauderwelsch wird, erklärt sich aus dem beschränkten, ungebildeten Sinne Sganarelle's und ist auch durch die Rücksicht auf die komische Wirkung bedingt.

Wie der Charakter Don Juan's und Catalinon's in den nachfolgenden dramatischen Darstellungen vielfach umgestaltet worden ist, so sind auch die Opfer des »Burlador«, jene stolze Isabella, jene zauberhafte Tisbea, die anmuthige Aminta aus der hoch poetischen Sphäre des spanischen Drama in die realen Schichten des Lebens gerückt worden. Während aber in der italienischen Komödie Isabella zu einer sentimentalen Modedame, Tisbea und Aminta zu vulgären Bauerdirnen werden, die von unnatürlicher Affectirtheit nicht einmal frei sind, hat Molière in Elvire einen aufopferungsfähigen, selbstentsagenden Charakter gezeichnet, dessen einzige Schwäche die Liebe zu dem unwürdigen Wüstling ist, und in Charlotte und Mathurine zwei Erscheinungen von volksthümlicher Biederkeit und ungeschminkter Natürlichkeit dargestellt. Wie es denn ein besonderes Merkmal der

Molière'schen Charakteristik ist, dass verwandte Charaktere doch in ihren feineren Nuancen unterschieden sind, so ist auch hier Mathurine die civilisirtere der Bauerdirnen, welche nur momentan in ihr geliebtes Patois zurückfällt[1]), während Charlotte in Sprache und Manieren das echte Mädchen vom Lande ist.

Das Wesen der Komödie bedingte es, dass die tiefreligiösen Züge der spanischen Dichtung hier sehr gemildert sind und dass ihre Wirkung durch entgegengesetzte Züge von überwältigender Komik theilweise aufgehoben wird. Schon von anderer Seite ist darauf hingewiesen worden, wie den ergreifenden Scenen zwischen dem tiefgebeugten Vater und dem rettungslos dahinsinkenden Sohne, zwischen dem herzlosen Verführer und der noch in der Entsagung liebenden Elvire die erheiternde Unterredung mit Mrs. Dimanche vorangestellt worden ist[2]). Ebenso wird der verletzende Eindruck, den Don Juan's Wunsch, der zürnende Vater möchte sobald als möglich sterben, in dem Zuschauer hervorruft, durch die servilen Spässchen Sganarelle's gemildert. Der Schlussscene des vierten Actes ist aus gleichem Grunde die hochkomische Speisescene vorausgeschickt worden, und die Wirkung der Endkatastrophe wird durch Sganarelle's klägliche Exclamationen wieder aufgehoben. Als unverträglich mit dem Wesen der Komödie hat Molière die Ermordung des Gouverneurs von der Scene selbst ausgeschlossen, und so dem Zuschauer die unglaubliche Vorstellung eines Ermordeten, der zum Leben zurückkehrt und selbst an einem Gastmahle theilnimmt, erspart[3]). Das mystische Ende Don Juan's vollzieht sich plötzlich durch einen kühnen dramatischen Griff, den die Phantasie des Zuschauers kaum recht gewahr wird, und selbst hier geht das der Phantasie weniger Unfassbare, die Erscheinung eines flüchtig auftauchenden und ebenso flüchtig zerrinnenden Gespenstes dem weit Unglaublicheren voran. In feinster Ausführung, mit richtigster Berechnung der Wirkung, ist also das Tragische fast unvermerkt in das Schema der Komödie eingereiht.

In *Giliberti's* und *Villiers'* ungeschickten Händen hatte die spanische Dichtung nur verloren; ihre Fehler waren unverändert aufgenommen oder noch mehr verzerrt worden, die Vorzüge waren dahingeschwunden. Auch in *Villiers'* »Festin« bemerken wir ein buntes Durcheinander von Personen und Scenen ohne innere Nothwendigkeit und Ordnung, das sich nicht einmal in das Schema der drei Einheiten fügen will[4]); eine feste Idee fehlt gänzlich, denn die am Schluss ausgesprochene Moral: Kinder, gehorchet euren Eltern! kann

---

[1]) Sie sagt nur: »Vrament, su le marché, al l'assure« II, 5. Charakteristisch ist auch, dass Charlotte dem Don Juan gegenüber wie eine gebildete Dame zu sprechen sucht.

[2]) *Moland*, a. a. O. S. 459 Anm.

[3]) S. *Moland's* Bemerkung S. 377 A. 2.

[4]) Auf dem Titel heisst es: »La scène est à Seville et dans quelques lieux fort proches de la ville«.

nicht als Grundidee des ganzen Stückes gelten. An das Ende des Stückes ist gleichfalls eine höchst überflüssige Scene gestellt worden, in der wir Don Juan's Ende noch einmal erzählen hören, nachdem wir es vorher gesehen. Voller Fehler und Widersprüche ist überdies die Charakterzeichnung. Don Juan erscheint bald als niedriger Heuchler, bald als kühner Verbrecher, einmal als frivoler Atheist, dann als zerknirrschter Sünder, als tapferer Cavalier und wieder als verächtlicher Renommist. Sein Diener ist bald ein possenhafter Witzling, bald von sittlicher Ueberzeugung geleitet, jetzt ein loyaler Untergebener, dann ein feiger Verräther, gläubig, abergläubisch, materiell gesinnt, vor Allem ohne jede wahre Komik. Isabella ist zur zimperlichen Amarille geworden, die bei aller modernen Sentimentalität doch kaum über das Niveau des alltäglichsten Lebens sich erhebt. Der Charakter der übrigen Personen ist mehr angedeutet, als entwickelt. Von der Poesie des spanischen Originales ist nicht der kleinste Funke zurückgeblieben. Darf man *Tirso's* Dichtung mit *Marlowe's* »Faustus« in mancher Hinsicht vergleichen, so stellt sich *Giliberti's* Dichterei auf dieselbe Stufe, wie die Puppenspiele von Strassburg, die zu Goethe's Faust die erste Anregung gaben. Molière hat den losen Scenen der von dem Spanier überlieferten Dichtung eine bestimmte Idee gegeben, hat sein politisches und religiöses Glaubensbekenntniss mit der traditionellen Ueberlieferung verschmolzen und das Tragische derselben von dem für komische Dichtung Geeigneten geschieden.

Der »Don Juan« wurde zuerst am 15. Februar 1665 gegeben und dann 15 mal wiederholt. Die Einnahmen sanken von 1830 L. bis auf 500 L., doch war die Hauptursache des plötzlichen Aufhörens der Vorstellungen nicht der Rückgang des finanziellen Ertrages, sondern die Intrigue der geistlichen Coterie. Noch vor 1669 wurde der »Don Juan« mit mancherlei Veränderungen und vielem Decorationspomp in der Provinz aufgeführt[1]) und 1669 von Rosimond für das Marais-Theater mit Benutzung von *Villiers'* Uebersetzung und einer Stelle der *Dorimond'*schen Bearbeitung umgewandelt[2]). Bald nach den ersten Aufführungen begann die Polemik gegen die Dichtung.

---

[1]) *Mesnard* 51—53 und 256 ff.

[2]) S. meine Abh. Rosimond und Goldoni im dritten Hefte des Molière-Museums.

Capitel VII.

Der Kampf gegen den »Don Juan« und die Bearbeitung des letzteren durch Th. Corneille.

Wer aus dem Kampfe, den Molière's »Précieuses« und »Ecole des Femmes« hervorriefen, weiss, wie wenig die Angriffe der Gegner von tieferem Eindringen in die Werke des Dichters oder auch nur von allgemeinem äthetischen Verständniss zeugen, und wie die Vertheidiger erst dann sich hervorwagten, als der Sieg bereits zu Gunsten des Angegriffenen sich gewandt hatte, der wird von der Polemik für und gegen den »Festin« wenig neue oder charakteristische Gesichtspunkte erwarten. So zeigt denn die langgedehnte Schrift, welche der sieur Rochemond schon im April 1665 gegen die Molière'sche Komödie richtete[1]), neben einer übertreibenden Wiederholung alles dessen, was früher Pamphletisten gegen den Dichter vorgebracht hatten[2]), nur ein absolutes Unverständniss für das Wesen der Komödie. Ohne auf die heuchlerisch fromme Gesinnung, aus welcher das ganze Pamphlet hervorgegangen, auf den raffinirten Advocatenton, mit dem die angeblich bedrohten Interessen der Kirche verfochten werden, näher einzugehen, will ich nur hervorheben, was der Kritiker an der Dichtung offenbar völlig missverstanden hat.

Von Sganarelle heisst es S. 483: »le valet est libertin et malicieux, il a quelque sentiment de Dieu, mais il n'a point de respect pour ses ordres, ni pour ses foudres, (il) raisonne faiblement et traite avec bassesse les choses saintes.« Mit einem Worte, Molière, da er die Lehren der Kirche nicht offen anzugreifen wagt, lässt sie durch einen albernen Diener ins Lächerliche ziehen. Eine Insinuation, die das Stück selbst, die Uebereinstimmung zwischen Sganarelle's und Molière's religiöser Anschauung genügend widerlegen. Damit fällt dann auch die weitere Anschuldigung, dass Don Juan's und Molière's religiöses Meinen identisch seien, dass der Verfasser der Komödie so »seinen Gott verspottet habe« (S. 484). Von der ästhetischen Bildungsstufe des Verfassers mag es einen ungefähren Begriff geben, wenn er Don Juan's Strafe nicht als ausreichend an-

---

1) *Moland* III, 475 f. Ueber den Verf. s. *Mesnard* a. a. O. 41.

2) So wird S. 477 Molière als blosser Farceur hingestellt, der Vorwurf, dass Molière's Dichtung Sitte und Religion untergraben, hier wiederholt (479, 482 f., 487), und endlich der Dichter als Verbrecher an der göttlichen Majestät Ludwig's XIV., als indirecter Urheber aller Seuchen, Pest und Hungersnoth an den Pranger gestellt, S. 487. Ueber die schon weit früher gegen Molière gerichteten Anschuldigungen s. meine Abh.: Molières Précieuses rid. und Ecole des Femmes im Lichte der zeitgenössischen Kritik, Herrig's Archiv 63, H. 2.

sieht, weil der Blitz bloss »un foudre en peinture« sei. Charakteristisch ist in dem Pamphlet ein religiöser Fanatismus, der nach den Gräueln der Inquisition und der Ketzerverfolgungen schnaubt, der den Dichter wenigstens zu dem Feuertode im Jenseits verdammt, da die Verbrennung auf inquisitorischem Wege leider aus der Mode gekommen, und der in dem allmächtigen Herrscher Frankreichs nur ein Werkzeug kirchlicher Pläne sieht (481, 84, 87). »Que le roi vive, mais qu'il vive éternellement pour le bien de l'Eglise«, so heisst es am Schlusse der »Observations«.

Dass daneben der Lieblingsdichter des Hofes wieder als Pöbeldichter hingestellt wird, dass an dem König, der Königin-Mutter, selbst an dem verstorbenen Cardinal Richelieu die servilsten Schmeicheleien verschwendet werden, war seit *de Visé's* und *Boursault's* Schmähschriften schon nicht mehr etwas völlig Neues.

Gegen diese Anklagen erhob sich in dem Augenblicke ein anonymer Vertheidiger, als der König durch Ertheilung einer Pension an Molière sich unzweideutig gegen die höfisch-geistliche Clique erklärt hatte [1]). Der sachliche Werth der in der Entgegnung vorgebrachten Argumente ist freilich kein besonders hoher [2]). Der Verfasser sucht mit boshaftem Sarkasmus und bitterer Ironie dem Herrn von Rochemond die Heuchlermaske vom Gesicht zu reissen, den Dichter gegen den gefährlichen Vorwurf der Freigeisterei zu vertheidigen, den Beifall des Hofes zu Gunsten Molière's auszubeuten. Eine gewisse Originalität zeigt nur die Bemerkung: »L'auteur de Festin de Pierre a trouvé le moyen de le (Don Juan) faire connaître pour ce qu'il est, sans le faire raisonner« (S. 494). Von dem durchgreifenden Unterschiede zwischen Molière's »Festin« und Tirso's Dichtung hat der Anonymus keine Vorstellung (S. 491).

Schon vor dem Erscheinen jener Schrift hatte ein gleichfalls anonymer Verfasser, ein junger Schöngeist [3]), der bisher mit seinen schriftstellerischen Uebungen noch nicht vor die Oeffentlichkeit getreten (S. 511), geglaubt, mit Hülfe einer leichten und wohlfeilen Ironie den tieferliegenden Streit entscheiden zu können. Ob denn, so fragt er, Herr v. Rochemond das Theater mit dem Beichtstuhl verwechsle, ob er die Erwerbung der Tugend noch »schwieriger und dorniger« machen wolle, indem er alles »Vergnügen« ihr raube. Scherzhaft bemerkt er anderswo, der Moralist v. Rochemond würde dem Sganarelle auch aus seiner Esslust einen Vorwurf machen können,

---

[1]) S. *Moland* 487 ff., betr. die Zeitbestimmung S. 496.

[2]) *Mangold* (Molière's Tartuffe S. 104) findet in den Auseinandersetzungen Gedankentiefe und scheint für Molière's Autorschaft zu plädiren. Ich kann ihm hierin nicht beistimmen.

[3]) Dafür spricht die Wendung bei *Moland* S. 505: Il lui fallait quelque haine secrète »pour les beaux esprits«. Auf jugendliche Frische, wie Unreife deutet der ganze Styl der Schrift. Vgl. über die Schrift überhaupt *Moland* S. 504 ff.

ihm würde es Recht sein, wenn Don Juan erst ein pater peccavi sagte und zuletzt doch noch vom Blitze getroffen würde. In einen ernsteren Ton verfällt der jugendliche Schriftsteller, wo er dem Gegner aus seinem Mangel an christlicher Duldsamkeit einen bitteren Vorwurf macht. Doch am Schluss kehrt der anfängliche ironische Ton wieder. Herr v. Rochemond, heisst es S. 511, habe nur sein Advocatentalent glänzen lassen wollen, indem er für die schlechte Sache plädire, er habe Molière's Seelenheil retten und sich selbst einen Sitz im Paradiese gewinnen wollen (512).

Was diesen Anonymus vortheilhaft von den Verfassern der beiden anderen Schriften unterscheidet, ist eine grössere Kenntniss der Bühne und ihrer Erfordernisse und ein gewisser Anstrich ästhetischer Bildung.

Neben dieser offenen Fehde ging ein mehr versteckter Krieg einher, der, weil im Verborgenen geführt, dem Werke des Dichters um so gefährlicher wurde. Es bleibt ein charakteristischer Zug dieser ganzen Opposition, dass sie ausschliesslich gegen die dogmatisch-kirchliche Seite der Dichtung sich wandte, dass sie im »Don Juan« nur eine neue Auflage des »Tartuffe« erblickte und über den unbegründeten Vorwurf des Atheismus und der Blasphemie nicht hinauskam. Dass die Komödie vor Allem auch ein satirisches Abbild des höfischen Treibens war, übersah man dabei gänzlich, — so sehr traf die Satire mit der Wirklichkeit zusammen. Dass diese geheime Opposition von den kirchlichen Kreisen am Hofe Ludwig's XIV. ausging, und nicht etwa von den philosophisch Gebildeten jener Zeit geleitet wurde, kann nach äusseren Zeugnissen, wie nach der Lage der Dinge kaum zweifelhaft sein. Schon das Zeugniss des Thomas Corneille in dem Vorworte seiner versificirten Bearbeitung des Molière'schen »Festin« muss hier entscheidend sein[1]), wenn wir auch der Meinung von zwei Jahrhunderten, welche man erst in unserer Zeit mit schwachen Gründen zu bekämpfen suchte, nicht den gebührenden Werth zugestehen wollten. Wie das Werk in Folge jener unausgesetzten Intriguen, denen der König, welcher der reichen Schätze des Clerus zu den Unternehmungen seines weltlichen Ehrgeizes bedurfte[2]), sowie die frömmelnde Königin-Mutter ein nur zu bereitwilliges Ohr liehen, zuerst im kirchlichen Sinne umgearbeitet, dann von der Bühne zurückgezogen wurde, und erst in entstellter Form durch Th. Corneille der Bühne, durch La Grange der Presse übergeben wurde, ist ja hinlänglich bekannt.

Wenn wir *Th. Corneille* selbst über das Verhältniss seiner Bearbeitung zu dem Originale sich aussprechen hören, so hat er nur einzelne unkirchliche Wendungen unterdrückt und drei Scenen in das

---

[1]) »Je me reservai la liberté d'adoucir certaines expressions qui avaient blessé les scrupuleux.«

[2]) Wie sehr der Clerus zu den Kriegen Ludwig's beisteuerte, kann wohl nach *Ranke's* Darstellung nicht mehr zweifelhaft sein.

Stück eingeschoben [1]). Bei genauerer Analyse finden wir indessen, dass die gesammte Tendenz des Molière'schen Stückes fast entstellt, der echt dramatische Abschluss durch eine rührende Moral ersetzt, die fast tragische Spannung in den Scenen zwischen Don Juan und den Brüdern Elvira's gelähmt ist, genug, das Stück aus einer poesieerfüllten, lebensvollen dramatischen Dichtung zu einem äusserlich correcten, bühnengerechten Zugstück geworden ist.

Th. Corneille erinnert an die Autoren einer jüngeren Zeit, die dem äusseren Erfolge allein Rechnung tragen. Im »Comte d'Essex« hat er in voller Unkenntniss der Geschichte, wie der dramatischen Poesie zwei echt dramatische Charaktere, Elisabeth und Essex, auf das Niveau des vulgären Salonlebens herabgedrückt und ein an Unklarheiten, wie an Unwahrscheinlichkeit reiches Stück geschaffen [2]). Hier im »Festin de Pierre« sehen wir einzelne Scenen und Züge, die, dem Molière'schen Genius fremd, wieder an den Ton des *Villiers*'schen Machwerks erinnern. Da wird denn vor die dramatische Scene, die den Don Juan als Lebensretter und Todfeind des Don Carlos zeigt, ein tändelndes Rencontre zwischen Don Juan und einem 14jährigen Kinde Léonore eingeschoben, das uns in häusliche Détails sehr unpoetischer Natur einweiht. Léonore soll in ein Kloster gehen [3]), weil sie ihre ältere Schwester vermuthlich an jugendlichen Reizen überstrahlen und deren baldige Verheirathung erschweren würde. Nebenbei hat sie eine angenehm klingende Zugabe von 20 Mille, worauf sie den galanten Don Juan aufmerksam zu machen nicht vergisst. Don Juan ist natürlich gleich bereit, die aufblühende Unschuld unter dem Deckmantel eines notariellen Heirathscontractes zu geniessen. Sganarelle muss dabei in der ärztlichen Gewandung das physische Wohlbefinden einer vergrillten Tante zu erforschen suchen, für welche Léonore anfänglich eine erheuchelte Zärtlichkeit verräth. Da kommt im unrechten Augenblicke die alte Tante selbst dazwischen, und aus ist es für jetzt mit dem Ehecontract und mit den 20 Mille. Die Scene würde ohnehin keine grosse Erfindungsgabe verrathen, auch wenn sie nicht bedenkliche Reminiscenzen an *Lope's* »Acero de Madrid« (den auch Molière im »l'Amour médecin« und am Schluss des »Médecin malgre lui« benutzte) verriethe. Zum zweiten Male werden Léonore's Unschuld und ihre 20 Mille noch an demselben Tage gerettet, indem der Geist des ermordeten Commandeurs den alten

---

[1]) S. Avis du Festin de Pierre.

[2]) *Voltaire's* strenge Kritik in den Anmerkungen seiner Ausgabe ist auch für unsere Zeit unbedingt massgebend.

[3]) Um das Tragikomische der Situation zu erhöhen, erzählt die Amme der Léonore, dass letztere, durch Ohrfeigen »alltäglich im reichsten Maasse ausgetheilt«, zum Eintritt in's Kloster gezwungen werden sollte (V. 3). Auch in *Villiers'* Don Juan muss eine Ohrfeige, die der Sohn dem Vater giebt, das Tragische einer Scene verstärken. [Zu solch rohen, äusserlichen Mitteln greifen nur Stümper, nicht Dichter!]

Sünder Don Juan, als er eben mit seiner Léonore abgehen will, beim Kragen nimmt und mit sich in den höllischen Abgrund zieht. Die moralisirende Anschauung, dass Don Juan mitten im Taumel der Sünde von der Rache ereilt werden müsse, zeigt am besten, wie wenig *Th. Corneille* auf die echte dramatische Wirkung sich verstand.

Die verkuppelnde Amme der Léonore ist aus dem spanischen Theater requirirt, die pathetischen Drohungen des Commandeur, die Witzchen des Sganarelle [1]) und dessen plötzliche moralische Rührung sind im unschönen Wetteifer mit *Villiers* hinzugedichtet. Eigene Erfindung ist es freilich, wenn D. Alonze aus einem Bruder des Don Carlos zu seinem Freunde gemacht wird, damit ist denn glücklich der dramatische Conflict des Molière'schen Stückes, der fast zu einem Waffengange zwischen Bruder und Bruder geführt hätte, dem hergebrachten Bühnenschema geopfert. Die leicht fliessenden Alexandriner, in welche *Corneille* die Molière'sche Prosa gewandelt, kann ich dagegen nur für einen Vorzug, nicht für einen Fehler der Bearbeitung halten.

Nicht minder hat Molière's Komödie durch die französischen und ausserfranzösischen Nachahmungen an Originalität, wie an Poesie eingebüsst [2]). Ein philosophisch-reflectirender Zug ist schon dem Stücke Rosimond's eigen und steigert sich in Grabbe's Faust und Don Juan bis zur unerträglichen Einförmigkeit. In dem Text der Mozart'schen Oper wird Don Juan wieder zu einem leichtlebigen, mehr leichtfertigen, als bösartigen Roué, wie er es bei *Villiers* und *Th. Corneille* ist, und sein Diener zu einem possenhaften Spassmacher in der Weise des *Villiers*'schen Philippin. Die weiblichen Gestalten sind hier wieder auf jenes Niveau einer allzu realen, poesielosen Wirklichkeit herabgedrückt, von dem sie Molière's Dichtergenius erhoben hatte, ohne sie in die ätherischen Regionen der *Tirso*'schen Poesie zu versenken. Wie prosaisch muss Mozart's Elvira im Vergleich zu der Molière's erscheinen, auch wenn sie nicht, wie das auf der Berliner Bühne zu geschehen pflegte, ihre leidenschaftlichen Expectorationen mit dem Fächer begleitete. Zerline und Masetto sind die einzigen Figuren, denen eine naturwüchsige Eigenthümlichkeit nicht abzusprechen ist.

---

1) »Je suis à vos genoux, Madame la statue, ayez pitié de nous.«
2) S. meine Abh. über Rosimond und Goldoni (Mol.-Mus. 3).

Achter Abschnitt.

Molière's Verhältniss zu den Zeitgenossen und zum Hofe. — Gelegenheitsdichtungen.

Capitel I.

Vorbemerkungen über Molière's Gelegenheitsdichtungen.

Für unsere Auffassung der dichterischen Bedeutung Molière's muss es befremdend erscheinen, wenn wir den grossen Mann zu der Rolle eines Lohnarbeiters auf königliche Bestellung mit zuweilen ausbedungener kürzester Lieferungsfrist herabsteigen sehen. Die Dichtkunst musste natürlich unter diesem Bunde mit der absolutistischen Laune daniedersinken, und was der Dichter in des Königs Gunst durch solche unfreiwillige Gefälligkeit gewann, das büsste er häufig durch den rivalisirenden Einfluss der frommen Hofcoterie wieder ein. Wenn Molière einmal fest auf die königliche Gunst sich stützen wollte, dann machte er die Erfahrung jenes Mannes, der nach H. Leo ein Vorbild des modernen Culturmenschen sein soll: er sah, dass er sich auf einen starken Ast gelehnt hatte, der zur Hälfte durchsägt war.

Die Art und Weise, mit der Ludwig XIV., dem alttestamentlichen Gotte es nachthuend, in der Zeit von etwa sieben Tagen zwar nicht die ganze Welt, aber doch die kleinere Welt eines dichterischen Organismus hervorrief, hat mich immer an eine Geschichte erinnert, die vor Zeiten in der russischen Musterarmee passirt sein soll. Da befahl auch ein Corporal seinen Gemeinen, in bestimmter Frist männiglich ein Gedicht anzufertigen, und seinem Befehl wurde aufs pünktlichste gehorcht. Es war ein Glück für den König, dass Molière neben seinem Dichtergenie auch eine unübertroffene dramatische Routine besass, und so in der vorgeschriebenen Lieferungsfrist zwar nicht eine selbständige und auf der Höhe der Dichtkunst stehende Komödie schuf, wohl aber fremden Stoffen und Stücken einen anmuthigen, tadellosen Zuschnitt gab.

Diese eines Dichters unwürdige Arbeit hatte in doppelter Hinsicht ihr Gutes. Einmal füllte sie die Kasse des Palais Royal, nicht nur durch die vom König und dessen höfischen Granden beigesteuerten Summen, sondern auch durch die oftmalige Wiederholung solcher durch des Königs infalliblen Beifall autorisirten Stücke im Theater selbst. Dann machte sich Molière dem hohen Herrscher und der vornehmen Gesellschaft unentbehrlich, so dass er, darauf vertrauend, schon manche Ketzerei und demokratische Dreistigkeit in die Welt zu schleudern wagen durfte.

Capitel II.

»Le Mariage forcé«.

Durch königliche Anordnung entstand die lustige Farce »Mariage forcé«, der wir uns jetzt, in den Beginn des Jahres 1664 zurückkehrend, zuwenden. Aufgeführt wurde sie — »par ordre du Mufti«, würden wir jetzt sagen, damals hiess es: »Par ordre de Sa Majesté« — am 29. Januar im Louvre und dann dreimal bei Hofe wiederholt. Darauf folgten vom 15. Februar ab zwölf Vorstellungen im Theatersaale des Palais Royal, mit relativ grossen Erträgen während der beiden ersten, der vierten und der fünften Vorstellung, dann aber mit einem Rückgang von 1270 auf 265 L.[1]). Da das Stück durch den Balletpomp vertheuert wurde[2]), so zog Molière dasselbe zurück und gab es erst 1668 wieder ohne Ballet.

Die Zeit, in der das Stück und das Ballet einzurichten waren, ist nicht bekannt, doch schliesst man aus einer Stelle in *Loret's* »Muse historique« nicht mit Unrecht, dass es in aller Eile geschehen musste[3]). Da Ludwig XIV., wie wir sahen, eine auserwählte Elite von Tänzern zur Verfügung hatte, und der Text eines solchen Balletes nach einem bestimmten romantischen Schema verfasst wurde — Aegypter, Magiker, Dämonen, Spanier, allegorische Figuren stellten sich der Dichterphantasie leicht zur Verfügung —, so ist es nicht wunderbar, dass ein Ballet zu Stande kam, ehe noch der geschickteste Tanzmeister die ersten Anfänge der Tanzkunst hätte einüben können. Der König selbst tanzte als Aegypter mit, und verschiedenen Hofleuten wurde die Gnade zu Theil, an des Königs Seite sich herumdrehen zu dürfen. An dem Ballete wird von *Despois-Mesnard* (a. a. O. S. 4) eine gewisse Naturwahrheit bewundert, und allerdings geht

---

[1]) Registre p. 62.
[2]) Ebds. p. 62.
[3]) *Despois-Mesnard* 5.

es in den von *Fournel* (a. a. O. II.) überlieferten Ballet-Librettos noch wunderlicher und gesuchter her.

Mit dem Text und der Disposition der Komödie machte es sich Molière bequem. Der Grundgedanke und die Einzelheiten der Heirathsberathungen sind aus *Rabelais'* »Gargantua et Pantagnuel« entlehnt, ebendaher stammt die komische Figur des Marphurius, von der einzelne Züge nach der Komödie: »Boniface et le Pédant« retouchirt sind. Auf diese Komödie geht auch die Rolle des Pancrace zurück [1]). Damit vereinen sich mancherlei Reminiscenzen aus älteren französischen Werken, sowie aus dem »Dépit amoureux« und der »Jalousie du Barbouillé«, im Anfang des Stückes findet sich eine solche aus dem »Phormio« des *Terenz.* Ob das dem Sganarelle zustossende unangenehme Abenteuer aus den »Mémoires de Gramont« entlehnt ist und ob auch das italienische Theater in Contribution gesetzt wurde, ist nicht erwiesen [2]).

Die Bedeutung des Stückes könnte in dem ausgesprochenen Gegensatz zur aristotelischen Philosophie, die noch 1624 durch ein Parlamentsdecret in ihrer Alleinherrschaft geschützt wurde, gefunden werden, wenn nicht gerade diese Partieen der »M. F.« durchaus unoriginell und somit kaum ein klarer Ausdruck der eigenen Ueberzeugung Molière's wären. Jener Gegensatz zum Aristotelismus tritt am bestimmtesten im »Don Juan« hervor, jedoch ist auch da nicht völlig zu ermessen, wie weit Molière mit Sganarelle identisch sei und wie weit die aus Gassendi entlehnten Wendungen eine unbedingte Conformität zwischen Molière's und Gassendi's philosophischem Denken bekunden.

Als Molière die Komödie ohne Ballet aufführte, ergänzte er die durch das Fehlen der von der Ehe abrathenden Dämonen entstehende Lücke durch Sc. XII und führte die Person des Lycaste, des Rivalen Sganarelle's, ein.

Der Ballettext erschien 1664 bei Robert Ballard, die Komödie 1668 bei Ribou.

Besetzt waren die Rollen durch Sganarelle (Molière), Géronimo (La Thorillière), Dorimène (Mlle Duparc), Alcantor (L. Béjart), Alcidas (La Grange), Lycaste (Du Croisy?), Pancrace (Brécourt), Marphurius (Du Croisy), zwei Aegypterinnen (Mlles Béjart und de Brie).

Charakterzeichnung, Entwickelung und Intrigue des Stückes bieten nichts Bemerkenswerthes und verrathen noch den Einfluss des italienischen Schemas.

---

[1]) *Moland* III. 140 ff. *Despois-Mesnard* Anmerkungen.
[2]) *Despois-Mesnard* IV. 8. 9. *Moland* S. 147 f.

Capitel III.

»La Princesse d'Élide«.

Das zweite auf directen Befehl Ludwig's XIV. verfasste Stück ist die »Princesse d'Élide«, aufgeführt zuerst am 8. Mai 1664, bei Gelegenheit jenes glänzenden, ja märchenhaft prächtigen Hoffestes der »Zauberinsel«, das vom 7. bis 13. Mai 1664 zu Versailles stattfand, und welches auch den »Tartuffe« zuerst aufführen sah. Die Schilderung der überladenen, sinnlos verschwenderischen Pracht jener Festtage möge man in der ausführlichen Relation Marigny's (*Despois-Mesnard* S. 251 ff.) nachlesen; hier interessiren uns nicht das Ballet, das Feuerwerk, die allegorisch-mythologischen Scenerien, der Zauberpalast Alcine's, der die ferne Minnezeit nachäffende Sport des Königs und seiner Cavaliere, sondern nur das am zweiten Abend gegebene ernstere Stück Molière's, »la Princesse d'Élide«, soll uns im Anschluss an Moreto's »Desden con el Desden« eingehender beschäftigen.

Augustin Moreto, der Verfasser des durch *West's* Uebertragung auch in Deutschland hinreichend bekannten »Desden con el Desden«, erfreut sich bei den Kennern der spanischen Literatur nicht eben eines besonderen Renommés. Man wirft ihm grosse Unselbständigkeit und die schamlosesten Plagiate vor, wenn man auch allerdings seinen psychologischen Scharfsinn und feine Charakterisirungsgabe anerkennt. Vielfach huldigt er nach dem Schema der *Lope*'schen Intriguenkomödie, und vollkommen in die Charakterkomödie einzulenken, ist ihm nur in jenem »Desden con el Desden« gelungen. Es ist daher ein feiner Dichtertact, der den französischen Nachahmer auch da leitete, wo er, durch die Kürze der Zeit gezwungen, seinem spanischen Vorbilde mit grösserer Abhängigkeit folgte, als je vorher oder nachher. An originale Erfindung, an Verbesserung oder Verschönerung des dem spanischen Stück Entlehnten war dabei kaum zu denken, und selbst die komische Figur des Moron, die *Moland* (III, 219) für den Dichter in Anspruch zu nehmen scheint, stimmt in ihren Grundzügen mit dem spanischen Polilla überein. Selbständige Aenderung zeigt nur der Schluss, und diese Aenderung ist eine unglückliche (s. u.).

Als ein Vorzug der »Princesse d'Élide« mag immerhin gelten, was schon Riccoboni a. a. O. S. 75 ff. hervorhebt, dass Molière alles die Handlung Störende beseitigte und so das Stück dramatisch regelrechter gestaltete, sinnlos ist es dagegen, wenn derselbe Kritiker lobend bemerkt, dass Moron nicht, wie Polilla, ein »boufon« sei, sondern ein »gouverneur«. Moron ist gerade in weit höherem Masse als Polilla ein blosser Spassmacher, was besonders in den von Molière frei erfundenen Intermèdes hervortritt. Ein offenbarer Fehler ist es,

dass die Komödie aus der modernen Gesellschaft in die antike Welt verlegt wird. Diese unglückliche Concession an den alles Antike bewundernden Zeitgeschmack zwang den Dichter, die poetischen Anklänge an das spanische Ritterthum zu unterdrücken und die thatkräftige Leidenschaft des spanischen Naturells zur französischen Galanterie abzuschwächen. Bei der modern französischen Färbung antiker Charaktere muss überdies der Freund des hellenischen Alterthums ein inneres Unbehagen empfinden.

Zu ihrem Nachtheil ist vor Allem die spanische Donna Diana verändert worden. Ein Vergleich zwischen ihr und der Princesse ist recht charakterisirend für den Unterschied von Natur und Kunst. Beide Charaktere gleichen sich äusserlich bis zur entscheidenden Lebenskatastrophe, in dieser aber tritt die innerste Verschiedenheit hervor. Donna Diana, wie sie den aus stolzer Laune verschmähten Don Carlos in anderen Liebesketten sieht, wie sie selbst einem ihr verhassten Bunde zustimmen soll, enthüllt mit offenem Heroismus das Geheimniss ihres Herzens. Die Princesse d'Élide, als die Entscheidung ihres Lebensglücks in ihre Hände gelegt ist, affectirt zuerst Hass gegen den Heissbegehrten und nur aus Prüderie Verschmähten, dann, wie das Spiel der Koketterie sie zu verwirren anfängt, schützt sie die Abneigung des Geliebten als Grund ihrer Weigerung vor. Aus der Heldin des Stückes, die auch noch in der Niederlage Heroismus zeigt, ist demnach eine überlistete Kokette geworden.

Zur Entschuldigung Molière's gereicht es, dass den französischen Begriffen von Liebe und Weiblichkeit solche Gestalten, wie Donna Diana, unfassbar gewesen sein würden [nennt doch Riccoboni in seinem französischen Geschmack die spanische Prinzessin einfach unweiblich (a. a. O. S. 148)!], und dass die Darstellung einer derartigen Rolle gewiss den französischen Schauspielerinnen misslungen wäre! Noch jetzt pflegen grosse deutsche Schauspielerinnen, die doch von der traditionellen Auffassung der Liebe als Modesache und kokette Tändelei nicht in dem Grade beherrscht sein können, wie die französischen, wenn sie die Donna Diana als Paraderolle geben, unbewusst einen mit Toilettenpomp und affectirtem Mienenspiel coquettirende Modedame an die Stelle des Originals zu setzen.

Dass überhaupt der spanische Stoff in Molière's Bearbeitung verloren habe, giebt selbst der begeistertste und tiefste Kenner unter Deutschlands Molièristen, *C. Humbert*, zu [1]). Unter den Verhältnissen, welche die Dichtung der Komödie erzwangen, muss man aber bewundern, dass Molière, der nicht einmal Musse fand, die Versificirung über die erste Scene des zweiten Actes auszudehnen, noch etwas so Gutes geschaffen hat. Denn Zangengeburten pflegen auf ästhetischem Gebiete noch weniger zu gelingen, als auf medicinischem.

Das Stück wurde im Juli desselben Jahres noch viermal zu

[1]) Mol., Shakesp. u. die deutsche Kritik S. 14.

Fontainebleau und einmal vor dem kunstsinnigen Kritiker des »Tartuffe«, Cardinal Chigi, gespielt, auch 1669 noch einmal zu St. Germain zu Ehren eines hohen Gastes gegeben. Im Saale des Palais Royal wurde es fünfmal mit der Zugabe des Balletes und der Musik vorgeführt. Die Einnahmen waren den Kosten nicht recht entsprechend und schwankten zwischen 940 und 268 L. Dieser finanzielle Misserfolg bestimmte Molière, das Stück zurückzuziehen.

Die erste Ausgabe erschien schon 1664 bei R. Ballart, zwei andere folgten 1665 und 1668. Die Rollenvertheilung war: Molière — Moron; Princesse — Mlle Molière; Aglante — Mlle Duparc; Cynthie — Mlle de Brie; Philis — Mlle Béjart; Iphitas — Hubert; Euryale — la Grange; Aristomène — du Croisy: Théocle — L. Béjart; Arbate — la Thorillière; Lycas — Prévost (gagiste).

Mancherlei Klatsch reiht sich an die Aufführung der »Princesse d'Élide«, und er hat wenigstens den Vorzug, wahr zu sein. Das Fest war officiell der Königin-Mutter und der Königin gegeben, aber mit Recht flüsterte man sich zu, dass der König all den luxuriösen Pomp zu Ehren seiner vor vier Monaten entbundenen Maitresse, Mlle de la Vallière, veranstaltet habe. Ebenso leiteten böswillige Zungen die ehelichen Ausschreitungen der Molière von dem Tage ihres epochemachenden Auftretens als Princesse d'Élide her. Ueber den Beginn dieser die Seelenruhe des Dichters untergrabenden Ausschweifungen, an deren Thatsächlichkeit zu zweifeln kein hinreichender Grund vorliegt, sind wir sehr ungenau unterrichtet. Die in chronologischen Dingen häufig irrende »Fameuse Com.« (a. a. O. S. 10) lässt sie einige Zeit vor Aufführung der »Princesse d'Élide« beginnen, und deutet auch an, dass Molière schon in den ersten Zeiten der Ehe an Armande's Liebe irre geworden sei. Es ist am wahrscheinlichsten, dass diese Ausschweifungen in das erste Jahr der Ehe, wo die neunzehnjährige an der Seite des vierzigjährigen, schon kränkelnden Mannes, sich besonders unbehaglich fühlen musste, also vor der ersten Schwangerschaft, die doch die jugendliche Gattin wieder enger an Molière fesseln musste (April 1663), fallen, und dass sie von Neuem mit der Blüthe der schauspielerischen Wirksamkeit Armande's (Mai 1664) begannen. Die Zeit von Anfang 1664 bis Anfang Mai d. J., in welche die »F. C.« den Beginn der Liebeleien zu setzen scheint, ist schlecht gewählt, da die Molière im Januar 1664 entbunden wurde [1]).

[1]) Ueber diese sehr peinlichen und desshalb hier nur kurz berührten Fragen s. m. Abh. Der Verf. der »F. C.«, Anhang a. a. O. Der neueste deutsche Molière-Biograph sieht in jenen Berichten, die hauptsächlich auf die »F. C.« zurückgehen, auch mehr als Romanerfindung. (*Lotheissen*, Molière's Leben und Werke S. 177.)

Capitel IV.

»L'Amour médecin«.

Der Befehl des Königs rief auch die in fünf Tagen hingeworfene Posse »L'Amour médecin« hervor, welche insofern eine gewisse Bedeutung für Molière's Entwickelung besitzt, als er hier zuerst von der allgemein gehaltenen, wenig präcisirten Polemik gegen die Heilkunst überhaupt, wie sie der »Don Juan« zeigt, zu einer Verspottung der Hof- und Leibärzte des Königs übergeht. Dies wurde schon von einem Zeitgenossen, dem Vertreter der traditionellen Heilkunde, *Guy Patin*, bemerkt, der übrigens der Aufführung jener Posse nicht beiwohnte. Ob dabei die vier Aerzte auch äusserlich von den Darstellern imitirt wurden, ist unsicher [1]).

Ein Blick über die historische Entwickelung der französischen Heilkunde wird leicht zeigen, wie wenig Molière in seiner Schilderung übertrieb [2]). Da die Medicin in mittelalterlicher Zeit ein Privilegium der Klostergeistlichkeit war und in den Klöstern ihren Mittelpunkt hatte, so blieb auch in den Zeiten des Humanismus, der sonst die klösterlichen Traditionen abwarf, noch viel von dem Abgeschlossenen, dem Fortschritt Unzugänglichen des Klosterwesens an ihr hängen. Zu Molière's Zeit wird die Heilkunst einmal durch ein starres Festhalten an bestimmten Theorien, durch Vernachlässigung aller empirischen Beobachtung und andererseits durch eine schwindelhafte Charlatanerie charakterisirt. Die zunftmässigen Aerzte, in ihrer innersten Anschauung entschiedene Materialisten und Speculanten — wie denn ihre Genussucht schon von *Rabelais* verspottet wird —, suchten sich durch gelehrte Floskeln, durch steifes Ceremonial, durch ein übertriebenes Autoritätsbewusstsein den jüngeren Fachgenossen gegenüber und eine entschiedene Proscription aller Neuerungen ausserhalb der Zunft die Stellung von wissenschaftlichen Koryphäen zu erschwindeln. Auf Tod und Leben wurden natürlich Alle verfolgt, die nicht die Doctorpromotion rite bestanden hatten, sogar wissenschaftliche Disputationen mit solchen nicht zunftmässigen Heilkünstlern streng untersagt. Durch zahlreiche Privilegien — darunter das der »Immunität« — zeichnete man sich vor der profanen Welt aus. Damals schieden sich zwei Richtungen mit grosser Entschiedenheit von einander, die traditionelle, durch Guy Patin vertretene, und die skeptische des Naudé. Letzterer sollte dadurch unschädlich gemacht werden, dass er der Magie angeklagt wurde, doch wusste er sich zu vertheidigen.

---

[1]) S. z. Sache *Raynaud* a. a. O. S. 135 f., *Moland* S. 516 ff., *Mesnard* S. 266 ff.

[2]) Nach *Raynaud* a. a. O.

Guy Patin hielt an einem bestimmten Kanon von Heilmitteln fest, gab aber dabei, nach *Raynaud* S. 96, der empirischen Beobachtung ihr Recht. »Pauca, sed selecta et probata remedia« war sein Grundsatz. Uebrigens war er nichts weniger als ein Freund der Hofärzte, die wohl auch wissenschaftlich weit tiefer standen und als einziges Heilmittel den Aderlass gekannt zu haben scheinen. Darum erwähnt er Molière's »l'Amour médecin« ohne Bitterkeit. Auch die Pariser Facultät wandte sich gegen die Intriguen und kleinlichen Rivalitäten der höfischen Heilkünstler. Im Uebrigen hielt gerade diese Facultät starr am Alten fest, lehnte sich gegen Harvey's Theorie von der Blutcirculation auf, während die freiere Facultät zu Montpellier sich zu Gunsten der auf die Heilkunde angewandten Mechanik und Chemie erklärte und sich des Cartesianismus gegenüber dem scholastischen Aristotelismus annahm. Auch zu Gunsten der Apotheker, denen die Aerzte in Paris allen Verdienst entziehen wollten, indem sie erklärten, jeder könne sich zu Hause die Medicamente selbst bereiten, sprach sich ein Dr. Renaudot zu Montpellier und, als dieser gerichtlich verurtheilt wurde, die dortige Facultät aus.

Molière nun stand der Heilkunde seiner Zeit natürlich nicht als wissenschaftlicher Widersacher, sondern mit dem instinctiven Hasse eines nach Freiheit und Fortschritt strebenden, gegen unvernünftiges Herkommen sich auflehnenden Mannes gegenüber. Zu behaupten, dass er die Aerzte gehasst habe, nur, weil sie ihm nicht helfen konnten (*Raynaud* S. 456), ist ganz unberechtigt [1]), denn Molière, der von Hause aus eine sehr gute Körperconstitution besass [2]), war damals, als er den »Don Juan« und »l'Amour médecin« schrieb, noch keineswegs so resignirt und muthlos. Ueberdies verkehrte er mit einem bedeutenden Arzte seiner Zeit, Mauvillain, in freundschaftlicher Weise. Allerdings richtete sich sein Gegensatz gegen die ganze zünftige Medicin und die Trennung, welche er zwischen der richtig angewandten und frevelhaft gemissbrauchten Heilkunde in der Vorrede zu »Tartuffe« macht, ist eine diplomatische Vorsicht, gerade wie die Scheidung zwischen der vraie und fausse dévotion.

In seiner Verspottung der Aerzte, die übrigens vor ihm von *Boileau* begonnen wurde, lehnt sich Molière an die mittelalterlichen soties an, schildert aber das Ceremoniell, die Manieren, die Terminologie und Charaktereigenthümlichkeiten der Aerzte ganz der damaligen Zeit entsprechend. Nur ihr Latein soll weniger barbarisch gewesen sein.

Im Uebrigen ist »l'Amour médecin« weder ästhetisch, noch technisch vollendet. Der Grundgedanke, dass eine Liebeskranke durch Vereinigung mit dem Geliebten geheilt wird, ist aus *Lope's* auch in Einzelheiten benutzten »Acero de Madrid« entlehnt, doch ist die

---

[1]) Noch mehr das ihm vom »Elomire hyp.« zugeschriebene persönliche Motiv (s. u.).

[2]) *La Grange* et *Vinot* a. a. O. VIII.

Ausführung selbständig. Molière macht den Liebhaber selbst auch zum Helden der Intrigue, während diese bei *Lope* einem raffinirten Bedienten überlassen ist; weiss auch sonst Alles zu bessern und dramatischer zu gestalten. Auch der plötzliche Abschluss des Stückes hat eine gewisse Beziehung zu dem Charakter des Sganarelle und ist somit, wenngleich wenig kunstvoll, doch minder undramatisch als die Lösung des »Acero« [1]) oder des »Pédant joué« (s. o.). Eine Benutzung der »Venganza de Tamar« von *Tirso de Molina* ist weniger augenscheinlich, als die bisher unbeachtet gebliebene des »Acero«.

Die Charakterzeichnung ist, wie bei der Eile der Abfassung natürlich, wenig sorgfältig. In Sganarelle steht der liebende Vater allzusehr mit dem selbstsüchtigen Hausherrn in Widerspruch, die Zeichnung der anderen Personen geht nicht über das gewohnte Komödienschema hinaus.

Der »l'Amour médecin« wurde vom 14. bis 17. September [2]) zu Versailles drei Mal, dann 26 Mal hintereinander vom 22. September ab »à la ville« gegeben. Zu Molière's Lebzeiten erschienen zwei Ausgaben (1666 und 1668). Ueber die Rollenbesetzung wissen wir nur, dass Molière den Sganarelle und L. Béjart den Desfonandrès (wozu er besonders passte, denn beide hinkten in körperlicher und geistiger Hinsicht) darstellten [3]).

Capitel V.

»Le Médecin malgré lui«.

Die nächstfolgende Posse Molière's »Le Médecin malgré lui« ist nicht, wie die vorhergehende, auf directen Befehl des Königs entworfen, sondern wohl hauptsächlich geschrieben, um die durch Zurückziehung des »Tartuffe« und »Don Juan« entstandenen Lücken im Novitätenrepertoir zu decken. Es sind Reminiscenzen verschiedenster Art, die Molière hier mit grossem Geschick zusammenfügte. Die Rache der Martine und das unfreiwillige Heilkünstlerthum des Sganarelle geht auf das Fabliau »le Vilain mire« zurück, die List der Tochter des Géronte ist ein beliebtes Thema der Farce des 16. Jahrhunderts [4]). Molière folgte hierbei wohl mehr der mündlichen Tradition, als einer gedruckten Vorlage. Neben diesen Entlehnungen wurden auch der »Médecin volant«, eine am Palais-Royal-Theater

---

1) Näheres in meiner Abh. in Herrig's Archiv 60, 288 u. 289.
2) Zur Datirung *Mesnard* 265 u. 266.
3) *Mesnard*, a. a. O. 286—288.
4) S. *Moland* IV, 157 ff. Der Vilain mire ebds. abgedruckt. Die Ménagiana weisen schon auf Benutzung von Scotus »Mensa philos.« hin. III. 106.

mehrfach gegebene Farce »le Fagoteux (Fagotier)«, der »l'Amour médecin«, dessen Liebesintrigue eine gewisse Verwandtschaft mit dem »Méd. m. lui« zeigt, und am Schluss *Lope's* »Acero de Madrid« in Contribution gesetzt. Doch ist der Schluss insofern eine Verbesserung des spanischen Vorbildes, als hier Géronte durch eine Erbschaft, die der Geliebte seiner Tochter macht, umgestimmt wird, während die Lösung des »Acero« eine ziemlich unmotivirte ist. Dass der Schluss der »Zélinde« benutzt sei, wie *Moland* IV, 238 behauptet, glaube ich nicht.

Die bekannten Worte Sganarelle's: »Il y a fagots et fagots; mais pour ceux, que je fais« (I, 6) sind eine Nachbildung der Stelle in Scarron's »Précaution inutile«: Elle avait ouï dire, qu'il y avait Negres et Negres et qu'ils ne sont pas tous si diables qu'ils sont noirs (a. a. O. S. 28).

Die Bedeutung dieses ziemlich bunt zusammengewürfelten, aber dramatisch regelrechten Stückes liegt in der Anknüpfung an die nationalen Traditionen, in der Fortführung des Kampfes gegen die verzopfte, unwissenschaftliche Heilkunde und der entschiedenen Hinneigung zu dem Volksthümlichen. Darum sind die Personen und Scenen, welche den niedersten Schichten der Gesellschaft angehören, auch am vollendetsten. Wie naturwahr ist der Charakter der Martine in ihrer derben Ungenirtheit, heftiger Rachsucht, schnell auflodерndem Zorneseifer und persönlichem Selbstgefühl, wo die Misshandlungen eines rohen Gatten von fremden Augen beobachtet werden. Jacqueline ist ebenso ein treues Abbild einer der niedersten Bildungsstufe und Anschauungsweise angehörenden Magd. Sie hält nur für richtig, was ihr beschränkter Sinn zu fassen vermag und namentlich gegen die Wirkungen der Heilkunst hegt sie übergrosses Misstrauen. Sganarelle in seiner Brutalität gegen Schwächere und seiner niedrigen Feigheit und Willfährigkeit gegen Stärkere und Vornehmere, der gutmüthig unvorsichtige und darum übel belohnte Nachbar, auch sie sind beide treue Abbilder des gewöhnlichen Lebens. Nicht minder schmucklos und einfach natürlich ist die Zeichnung des Lucas und der Bauern. Von den andern Figuren erhebt sich nur Lucinde in ihrer entschlossenen Willenskraft und Charakterstärke über das gewohnte Schema des Komödien-Soubrettenthums.

Als niedere Komödie ist somit der »Médecin m. lui« ein kleines Musterstück und verdient recht wohl den Beifall, den ihm von den Zeitgenossen *Subligny* und *Robinet* spendeten, und die finanziellen Erfolge der häufigen Theateraufführungen [1]).

Zu Lebzeiten Molière's erschien nur eine Ausgabe 1667 bei Ribou. Sganarelle wurde von Molière selbst gespielt, die Besetzung der anderen Rollen ist unbekannt.

---

[1]) *La Grange* Reg. 82—114. Noch 1670 ist er auf dem Repertoir, obwohl er zuerst am 6. August 1666 gegeben wurde.

Capitel VI.

»Mélicerte«, »Pastorale comique«, »Le Sicilien«; lyrische Dichtungen.

Endlich haben wir noch jener Dichtungen zu gedenken, die für ein königliches Fest zu St. Germain-en-Laye (December 1666 bis Februar 1667) verfasst wurden. Zu diesem Feste wirkten ausser den Molière'schen Schauspielern noch sämmtliche französischen und ausserfranzösischen Truppen der Hauptstadt mit. Ballet und zauberhafte Pracht fehlten natürlich nicht, und in das grosse »Ballet des muses«[1]) wurden noch drei Stücke Molière's: »Mélicerte«, ein heroisches Schäfergedicht, das nur in zwei Acten erschienen ist (2. December 1666), die bruchstückweise überlieferte »Pastorale comique« (5. Januar 1667) und »Le Sicilien« (Februar 1667) eingeschoben.

»Mélicerte« würde, auch wenn das Stück zum Abschluss gekommen (es blieb unvollendet, weil der Darsteller der Knabenrolle des Mirtyl, der 13jährige Baron, in Folge einer Ohrfeige, welche die Molière ihm applicirte, weglief), nicht als eine dramatische Dichtung, sondern als eine hochvollendete Schöpfung der feinsten und zartesten Lyrik zu betrachten sein. Der Hauptreiz liegt in der anmuthigen Schilderung der Liebesepisode und der vollendeten und idealen Zeichnung der Mélicerte. Bei aller tiefen und innigen Liebe zu dem jugendlichen Mirtyl, ist sie zu selbstloser Entsagung bereit, sobald sie erfährt, dass ihre Liebe die Bande zerreisst, welche den Geliebten an seinen Vater fesseln. Nicht minder naturgetreu, wenngleich ohne idealen Schmuck ist die Charakteristik der naiven »Schäferinnen« Daphné und Eroxène, welche ganz ungenirt dem Vater des Mirtyl, wie ihm selbst, ihre Herzenswünsche vortragen.

Ein Fehler ist es wieder, dass das Stück in die antike Welt verlegt wird, ohne irgendwie antikes Colorit zu haben. Da werden denn die beiden thessalischen Schäferinnen zu anmuthigen französischen Landmädchen, deren Liebhaber zu französischen Galanen, Lycastis zu einem halsstarrigen Familiendespoten, wie ihn andere Komödien Molière's so gern vorführen.

Der Grundgedanke der zwischen Mélicerte und Mirtyl sich abspielenden Episode soll aus dem »Cyrus« der Scudéry entlehnt sein[2]). Im Druck erschien Mélicerte 1682 in der Ausgabe von La Grange und Vinot.

Die »Pastorale comique« vernichtete der Verfasser selbst, man

---

[1]) *Fournel* a. a. O. II, S. 585—618; *Moland* IV, S. 291—316.
[2]) *Moland* a. a. O. S. 244.

findet nur in dem Libretto des »Ballet des Muses« die Gesangscouplets wieder. Für Molière selbst war es eine harte Zumuthung, bei seinem schweren körperlichen Leiden, die unfreiwillig lächerliche Rolle des einsilbigen Lycas spielen zu müssen.

Der einactige, von *Robinet* damals sehr angepriesene, »Sicilien« ist natürlich auch nur flüchtig hingeworfen und weder in Bezug auf Charakterzeichnung und Intrigue, noch in seiner Form (er ist in einer Art von vers blancs geschrieben) vollendet. Der Grundgedanke, dass ein Liebhaber sich als Maler verkleidet, um seine Herzensangelegenheiten zu fördern, ist mit überwältigender Tragik in *Calderon's*: »Der Maler seiner Schmach«, durchgeführt worden; hier bewegt sich Alles auf dem Niveau der Posse, Isidore, eine nominell griechische Sklavin, in Wahrheit eine naturwüchsige, dreiste, ihrem Gebieter ungenirt trotzende französische servante, fesselt noch am meisten unser Interesse, Zaïde ist eine gewöhnliche Intriguantin, wie sie fast in jeder Komödie zu finden ist. Hali hat etwas von der komischen Ader des Mascarille, und Adraste ist mit einer gewissen Wärme und Feinheit geschildert.

Man sollte eigentlich, in wahrer Achtung der dichterischen Genialität, die selbst der gefesselte, durch physischen Schmerz niedergebeugte Prometheus-Molière offenbart, an jenen Zwangsdichtungen keine Kritik üben. Mögen daher diese kurzen Andeutungen genügen und auch die Angaben über Besetzung der Rollen, Ausgaben etc., nicht den Raum verengen.

Das lyrische Talent, welches Molière's »Mélicerte« in so hervorragendem Masse zeigt, bekunden auch das grössere Gedicht »La Gloire du Val de Grâce«, worin Mignard, der berühmte Maler und näherstehende Freund Molière's, der bei der Decoration der von Anna von Oesterreich 1665 erbauten Kirche Val de Grâce mitwirkte, verherrlicht wird [1]; das Sonnet an La Mothe Le Vayer, Akademiker und Jugendfreund Molière's, der 1664 seinen einzigen Sohn verloren, und namentlich die an den König gerichteten Verse: »Sur la conquête de la Franche-Comté« und »sur les Conquêtes du Roi en 1667«. In den letzten ist der kriechend höfische, eines Dichters unwürdige Ton vermieden und ein tiefes Loyalitätsbewusstsein ohne frivole Beimischung ausgesprochen [2]).

[1]) In den Ménagiana III, 11 wird das Gedicht ungünstig beurtheilt.
[2]) Abgedr. b. *Moland* a. a. O. VII, S. 369 ff

Capitel VII.

Das Verhältniss Molière's zu Ludwig XIV. und dem Adel.

Wir haben das Verhältniss des Königs zu Molière schon in Kurzem skizzirt. Was Ludwig XIV. am meisten an dem Dichter schätzte, war das, was die ästhetische Kritik am wenigsten hochstellen wird: die Vorliebe für das Schwankartige und Possenhafte. Darum das fortwährende Streben des Monarchen, den lustigen Farceur als belebendes Element seiner Hoffeste zu verwenden, und im scheinbaren Widerspruch damit die laue Theilnahme, welche er bahnbrechenden Dichtungen, wie »Don Juan«, »Tartuffe«, »Misanthrope« zuwandte. Sobald die persönliche Sympathie mit politischen Rücksichten in Conflict kam, machte Molière bittere Erfahrungen, wie wir in dem Capitel über »Tartuffe« zeigten. Man darf nicht vergessen, dass Ludwig XIV. damals noch nicht der eigenwillige, herzlose, sich selbst vergötternde Despot war, wie ihn die Geschichte, besonders die vulgäre deutsche Geschichtschreibung verewigt hat, sondern ein lebenslustiger, für Unterhaltung, Scherz, Tanz und Liebe sehr empfänglicher Jüngling, mit einem kalten Herzen und beschränktem Geiste, aber doch noch von einer entschiedenen Neigung für höhere Interessen durchdrungen. Politik und Religion überliess er noch im Wesentlichen seinen Ministern und Beichtvätern und griff nur zuweilen mit der ungezügelten Leidenschaft eines lange unterdrückten und nun unbezähmbaren Herrscherbewusstseins ein. Adel und Geistlichkeit waren durchaus nicht seine Freunde. Der Kampf gegen den ersteren hatte sich unverlöschlich den Jugenderinnerungen des Königs eingeprägt; den rebellischen Grossen vergass er nie die nächtliche Flucht aus der Hauptstadt, die Jahre der Bedrängniss und Schmach, den schweren Kummer, den sie dem Herzen seiner von ihm als höheres Wesen verehrten Mutter bereitet. Jetzt, wo sie im gezähmten Trotze sich unterwürfig den Herrscherlaunen fügten, wusste er ihre Dienste am Hofe und auf dem Schlachtfelde zu schätzen, empfand aber eine geheime Schadenfreude, wenn die altadligen Marquis dem Spotte des Parterre preisgegeben wurden oder dem Amüsement der jüngeren oder freierdenkenden Hofmänner dienten. Die Geistlichkeit war ihm damals, wo er noch nicht frömmelte, höchst unbequem; nur mit Widerwillen ertrug er Bourdaloue's überzeugungsvolle Aufrichtigkeit, und als Attentat auf sein Herrscherbewusstsein musste es ihm scheinen, wenn moralische Kirchenmänner sich gar in seine Liebeleien mischten. Nichts lag damals dem Könige ferner, als die Literatur zum politischen Werkzeug zu machen (später allerdings mochte er darüber anders denken), aber seiner unverhohlenen Sympathie durfte der Dichter gewiss sein, welcher Pfaffen und Junker einer schonungslosen

Satire preisgab. Nur durften dem König nicht ernste Ungelegenheiten mit dem seines Reichthums[1]) und seiner royalistischen Gesinnung wegen unentbehrlichen Clerus erwachsen, sonst wurde dem übermüthigen »Farceur« ein gebieterisches Halt zugerufen.

Der Hofdienst hat Molière's Muse geknechtet, aber das königliche Wohlwollen, welches die treue Erfüllung herber Verpflichtungen dem Dichter sicherte, hat ihm zugleich das schwerere Joch der politischen, religiösen und literarischen Tradition oft genug gelockert.

Wie man einen entschieden ausgesprochenen Gegensatz des Dichters gegen Adel und Kirche im Angesicht des »Don Juan« und »Tartuffe« leugnen will, verstehe ich nicht. Molière hat doch mit den Hofleuten und Hofdichtern nur das starke royalistische Bewusstsein gemein, das aber wieder aus der sicheren Ueberzeugung, der König werde ihn im Kampfe gegen die geistliche und weltliche Hofclique schützen, entsprang. Er ist daher ebenso wenig ein Vorkämpfer der grossen Bewegung, die ein Jahrhundert später das Königthum verschlang, wie ein Mann, der weit über allem politisch-religiösen Parteihader gestanden hat.

Gefördert und geschützt wurde er nur von demjenigen Theile des Hofadels, der das höfische Cliquenwesen, namentlich die »devote« Seite desselben, gründlich hasste, wie die Herzogin von Orléans, Condé u. a. Der übrige Theil des Hofadels huldigte ihm, weil er bei allem empfindlichen Spotte doch zu amüsiren und den Lachkitzel zu reizen verstand und weil er im Grunde herzlich ungefährlich erschien. Der Beifall der eigentlichen Höflingswelt wandte sich daher, in getreuer Nachäffung der königlichen Geschmacksrichtung, den Possen und Schwänken des grossen Dichters zu, und ein Meisterwerk, wie »Tartuffe«, wurde nur officiell belobt, solange der König es gutzuheissen geruhte.

Capitel VIII.

Molière's Freundeskreis.

Volle Sympathie brachten Molière ausser den näherstehenden Freunden nur die tiefer gebildeten Alterthumskenner und Akademiker zu. Ménage z. B. verleugnete, dem grossen Dichter zu Liebe, seine religiösen Sympathien und seine altfränkische Geschmacksrichtung. Natürlich waren diese gelehrten Herren sich sehr wohl des Abstandes bewusst, der, ihrer Meinung nach, die Poesie, namentlich die Komödie,

---

[1]) Das alte Mährchen, dass der Clerus seine Schätze nie zu allgemeineren Interessen hergab, ist für die Zeit Louis XIV. wenigstens durch *Ranke's* Darstellung beseitigt.

von der Erudition schied und an eine Aufnahme Molière's in die Akademie dachte Niemand.

Am innigsten war des Dichters Verhältniss zu *Lafontaine*, *Boileau* und anfänglich auch zu *Racine*. Wir sind leider nicht im Stande, ein ausführliches Bild des Verkehrs der vier gleichstrebenden Geister zu entwerfen; die in den Literaturwerken jener Zeit darüber überlieferten Notizen sind spärlich, und wie weit *Lafontaine's* Erzählung »Psyché« oder die in *Grimarest's* Biographie übergegangenen Traditionen im Einzelnen der Wirklichkeit entsprechen, ist nicht auszumachen. Am klarsten ist *Boileau's* Verhältniss zu Molière in des Ersteren Werken ausgesprochen. Die unverhohlene Parteinahme des Kritikers für den Dichter begann mit dem Januar 1663, bekundete sich in dem Tartuffe-Streite durch den »Discours au roi«, zeigte sich auch bei dem Zwiste Molière's und Racine's. Wir bemerkten schon, dass beider poetisches Glaubensbekenntniss nicht immer übereinstimmte; *Boileau*, als Mann der Regel und Doctrin, als Verfechter des Classicismus und Gegner der italienischen, wie der älteren französischen Poesie, sprach sich gegen die possenartigen Bestandtheile und die genial-leichtfertigen Lösungen mancher Molière'schen Dichtungen aus und wusste nur den classischen Schöpfungen seines Freundes gerecht zu werden. Wie weit ein bestimmender Einfluss *Boileau's* auf Molière, oder des Letzteren auf den Ersteren anzunehmen, ist durch Nichts zu erweisen.

Lafontaine's Verkehr mit Molière war ein mehr gemüthlich-zwangloser, wenngleich auch er ebenso an den literarischen Discussionen des Triumvirats, wie an dessen Gelagen und sinnlichen Neigungen Theil nahm. *Boileau*, obwohl der jüngste unter den dreien, scheint immer etwas Doctrinäres, Schulmeisterliches gehabt zu haben, womit seine Vorliebe für schöne Bühnenheldinnen nicht eben contrastirt.

Racine stand dem weit grösseren Dichter und Menschen anfänglich als Schüler gegenüber; seine Erstlingsübungen »Thébaide« und »Alexandre« wurden von Molière für sein Theater eingeübt und gewiss zurechtgestutzt; dann trennte sich der selbstbewusste, undankbare Dichter von dem Palais Royal, angeblich, weil sein undramatisches Stück, »Alexandre«, schlecht, d. h. so gut, wie es gespielt werden konnte, gespielt worden war, und wandte sich dem vornehmeren H. de Bourgogne zu. Die Entrüstung, welche dieser Undank und Contractbruch bei der ganzen Truppe Molière's hervorrief, zeigt sich in dem Beschlusse der Tantièmeentziehung für den zugleich am Hôtel de Bourgogne gespielten »Alexandre« [1]). Später entzog *Racine* dem Palais Royal auch noch die für Tragödien ganz unentbehrliche Duparc.

---

[1]) *La Grange*, Reg. p. 79. Wie aus demselben Register hervorgeht, war der finanzielle Erfolg kein ungünstiger.

Damals war *Racine* glücklich der jansenistischen Frömmelei entronnen, und war als heiterer, lebenslustiger, den Weibern gefährlicher Jüngling recht geschaffen für den weltmännischen Verkehr, der in jenem Freundeskreise herrschte. Aber seine Grossmannssucht und eine gewisse nervöse Reizbarkeit entfremdeten ihm bald den überlegendsten und doch für sein Emporkommen nicht direct nützlichen jener Dichter. Mit *Boileau* blieb er in Verkehr, weil der gefürchtete Kritiker ihm die Wege zum französischen Parnasse ebnen sollte. Man kann behaupten, dass Molière die Charaktereigenthümlichkeiten jener drei Freunde ergänzte und in sich vereinte. Als Mensch am meisten dem edlen, selbstlosen *Lafontaine* verwandt, zeigte er doch *Boileau's* rücksichtslose Schärfe und muthvolle Energie, wo es Vorurtheil und Dünkel zu bekämpfen galt. Als Dichter vereint er die antikisirende Richtung *Boileau's* und *Racine's*, die mehr naiv-volksthümliche Weise des *Lafontaine* und stellenweis den pathetischen, lyrischen Ton der Liebesepisoden *Racine's*. Wie überall ist er der universalste, reinste und edelste unter den gleichstrebenden Geistern. Andere, weniger ebenbürtige Freunde Molière's dienten zur Belustigung in den Tagen der Freude, zur Erheiterung in den Tagen des Leides. Dahin gehört namentlich Chapelle, der die Liebeleien Molière's zum Steckenpferde seines Witzes erwählte, nachher zu Auteuil mit ihm zechte und plauderte, aber schwerlich in die innersten Tiefen des so überlegenen Geistes einen Blick gethan hat.

Auch mit Gegnern verkehrte Molière in echt französischer Courtoisie. De Visé, noch ehe er zu den Fahnen des Dichters aus egoistischer Berechnung schwor, scheint in Molière's Hause heimisch gewesen zu sein und kam sogar (freilich nur nach Grimarest's Bericht) in den Ruf, auf Armande ein Auge geworfen zu haben.

Zu den näherstehenden Freunden gehörte auch jener obenerwähnte La Mothe le Vayer, der Componist Lulli, der Porträtmaler Mignard, der auch durch Molière's Bildniss sich verewigte, und der Arzt Mauvillain, für den der Dichter im dritten »Placet« (5. Februar 1669) ein erledigtes Kanonicat zu Vincennes vom Könige erbat. Die universale Geistesrichtung Molière's zeigt sich somit auch in der Wahl seiner Freunde, fast alle Lebens- und Geistesrichtungen, mit Ausnahme des theologischen und juristischen Berufes, sind unter ihnen vertreten. In weniger nahen Beziehungen zu Molière standen andere bedeutende Schriftsteller, z. B. Quinault, in späteren Jahren wieder der alte Corneille, auch Th. Corneille, der spätere Bearbeiter des »Don Juan«, scheint ihm nie feindlich gegenüber gestanden zu haben. Weniger gewählt und vielseitig war der Kreis weiblicher Erscheinungen, der sich um den Dichter gruppirte, wir haben der Hauptvertreterinnen desselben schon früher gedacht.

Capitel IX.

Die mit Molière gleichzeitigen französischen Lustspieldichter.

Um die Schöpfungen eines unsterblichen Dichtergeistes weder zu hoch noch zu tief zu stellen, ist es nöthig, das Niveau der damaligen Lustspieldichtung prüfend zu untersuchen und festzustellen, wie weit Molière's Komödien aus demselben und über dasselbe sich erheben. Wir haben die Entwickelung der französischen Komödie von etwa 1630 bis 1658 betrachtet, jetzt wollen wir uns den Dichtern und Dichterlingen zuwenden, die von 1658 bis 1673 auf dem Gebiete der ernsteren Komödie, der Posse und des Schwankes zu relativer Bedeutung gelangten.

Zu den besseren Komödiendichtern jener Zeit gehört auch *Samuel Chapuzeau*, den wir schon in der Einleitung unseres Werkes als vielseitig thätigen Autor kennen lernten, und dessen »Académie des Femmes« wir in Abschnitt IV näher betrachteten. Von ihm rührt ein Stück her: »La Dame d'intrigue«, das im December 1663 aufgeführt wurde. Da es Beziehungen zu Molière's »Avare« hat und in einzelnen Zügen von diesem benutzt worden ist, so mag eine eingehendere Kritik ihren Platz finden.

Ein Wittwer, Crispin, der Harpagon des Chapuzeau'schen Stückes, will die Ruffine heirathen, die aber undankbar genug ist, gegen den verliebten Alten zu intriguiren und eine Heirath zwischen Crispin's Tochter und einem höchst vulgären Liebhaber-Statisten, Lycaste, gegen des Vaters Willen herbeizuführen. Die von ihr, dem Liebhaber, dessen Diener und geistigem Bevormünder Philippin, und der natürlich derben Gärtnersfrau Lisette angeknüpfte Intrigue ist ganz der des Molière'schen »Avare« und vermuthlich auch in ihrem Abschluss der nicht vollständig überlieferten Plautinischen »Aulularia« entsprechend. Dem Geizhals wird ein Schatz gestohlen und dadurch seine Zustimmung zur Ehe der Tochter mit Géronte, dem Onkel Lycastes' (der dann zu Gunsten des Neffen verzichtet), erzwungen.

Chapuzeau selbst gesteht im Avertissement, neben Plautus' »Aulularia« noch den Juvenal und ein spanisches Stück benutzt zu haben. Wir kennen das Letztere nicht; doch stimmt das Wesentliche in der Charakterzeichnung und Composition mit dem römischen Vorbilde überein. Crispin ist ganz ein schmutziger, ekelhafter Geizhals, wie Euclio, dessen gemeinste Züge durch die Molière'sche Poesie verklärt sind, und es ist hier ein einfacher psychologischer Widerspruch, dass er sich noch einen Gärtner hält und für die Geliebte ein Essen anrichten lässt. Auch der beherzte Muth, den er gelegentlich zeigt, will nicht recht zu dem Charakter dieses ekelerregenden Menschen

passen. Seine Verliebtheit ist damit freilich sehr gut zu vereinen[1]), und es ist blosse Schultheorie, wenn *Schlegel* mit Beziehung auf Molière's Harpagon bemerkt, der Geiz sei das beste Schutzmittel gegen die Liebe. Ganz wie in der Plautinischen »Aulularia« muss auch hier der Onkel, ein gemüthlicher Alter, dessen Frühlingsgefühle doch allzu komisch sind, dem Neffen Concurrenz machen, und dieser jugendlich unerfahrene Neffe, ebenso wie sein Liebchen Isabelle fast ganz in den Hintergrund des dramatischen Interesses treten. Wir haben also, ganz wie bei *Plautus*, nur den Anblick von unlauteren Intriguen und von gemeinen Regungen eines verächtlichen Geizhalses, es fehlen die anmuthigen Liebesscenen des Molière'schen »Avare«, ein ideales Gegengewicht zu dem poesielosen Realismus der Plautinischen Ueberlieferung. Wohlgelungen sind nur die niedrig komischen Figuren des Gärtners la Fleur, seiner Frau und des (vermuthlich einem spanischen oder italienischen Vorbilde nachgeahmten) Bedienten Philippin. Im Uebrigen hat das von Molière mit so überlegener Meisterschaft nachgebildete römische Stück bei *Chapuzeau* seine Form in den Grundzügen behalten und hat weder gewonnen, noch verloren.

Benutzt hat Molière nur verhältnissmässig Weniges. Das bekannte Missverständniss, welches im »Avare« das Wort trésor (vom Schatze gebraucht und auf die Tochter bezogen) hervorruft, findet sich ebenso bei *Ch.* (II. 3.). Der Abschluss der Intrigue ist bei M. bekanntlich viel complicirter und der mit *Ch.* übereinstimmende Zug war aus dem unvollendeten Plautinischen Stücke mit Leichtigkeit zu errathen. Die Scene, in der Harpagon über den Verlust des Schatzes jammert, erinnert wieder mehr an *Chapuzeau*, als an das römische Vorbild. Die verwandten Züge zwischen Harpagon und Crispin sind schon angedeutet.

Anderes in dem *Chapuzeau*'schen Stücke scheint mir dagegen auf Molière's »Ecole des maris« und »Ec. des Femmes« zurückzugehen. So die Unterredung zwischen dem kurzen, einsilbigen Crispin und dem verliebten Lycaste (II, 5), welche unverkennbar an Sganarelle's und Valère's einseitig geführte Conversation erinnert, ferner, dass Crispin, ähnlich wie Arnolphe, von der Gärtnersfrau, also seiner Dienerin, längere Zeit vor der Hausthür gelassen wird. — Will man überhaupt eine Vergleichung zwischen diesem wesentlich auf Plautinischer Grundlage ruhenden und Molière's aus verschiedensten Bestandtheilen mosaikartig zusammengefügtem Stücke wagen, so ist nicht zu verkennen, dass Letzterer hier dem Vorgänger noch überlegener sich zeigt, als in der Nachahmung der »Belle Plaideuse« (s. III.).

Wie in *Chapuzeau* ein Mann der Wissenschaft sich zum Dichter aufschwingt, so hat auch *Gabriel Gilbert*, der gelehrte Secretär der Königin von Schweden, Tragödien, Tragikomödien, Pastorale, Sonette,

---

[1]) Wie aber die ganze Figur des Crispin eine Carrikatur, so ist auch seine Verliebtheit outrirt.

Madrigale und kleinere Gedichte verfasst [1]). Von seinem dramatischen Talent geben uns die 1666 publicirten: »Les Intrigues amoureuses«, eine Nachahmung von *Lope's* »Amor sin saber a quien«, keine günstige Vorstellung. Das Stück, welches nebenbei auch *Boisrobert's* »Belle Plaideuse« und den »Médecin volant« *Boursault's* in Einzelheiten nachahmt, ist von verwickelter, mehr abspannender, als fesselnder Intrigue, nicht frei von leichtfertiger, schlüpfriger Tendenz und obwohl formell vollendet, doch ohne wahre Komik. Der intriguante Bediente verleugnet seinen spanischen Ursprung nicht. Er ist ein prahlerischer, mit seinem Diensteifer und seinen vielseitigen Erlebnissen renommirender, stellenweis drollig-humoristischer gracioso.

Lambert's »Magie sans magie« und *la Forge's* »Joueuse dupée« sind früher besprochen, und *Tristan l'Hermite's* (1601—1655) 1654 geschriebene Komödie: »le Parasite« kann ich ebenso, wie *Gillet de la Tessonnerie's* (geb. 1620) 1657 erschienenen »Campagnard« als nicht besonders charakteristisch übergehen. *Ph. Quinault*, ein jüngerer Zeitgenosse Molière's, und *Th. Corneille* mussten schon im Abschn. III erwähnt werden; es erübrigt aber noch, auf die Vertreter der Posse und des Schwankes [2]), *Montfleury*, *Poisson*, *de Visé*, *Villiers*, *Brécourt*, *Chevalier*, *Champsmelé*, *Hauteroche*, *Boucher*, *Subligny* einen Blick zu werfen. *Montfleury*, geb. 1640 und seit 1660 als Theaterdichter für das Hôtel de Bourgogne, an dem sein Vater als Schauspieler wirkte, thätig, ist der bekannteste und bedeutendste von ihnen. Er inaugurirt jene jüngere Generation von Autoren, bei denen die dramatische »Mache« an die Stelle der wahren Poesie tritt, die lediglich auf Effect und Kassenerfolge hinarbeiten und vor Verletzung der Moral und des Anstandes nicht zurückschrecken. Seine »Bêtes raisonnables« [3]) (in einem Act erschienen 1661) sollen uns in erster Linie beschäftigen. — Ulixes, auf die Circeinsel verschlagen, hat eine Reihe scherzhafter Unterhaltungen mit Menschen, die durch den Zauber der Göttin in Thiere verwandelt sind und durchaus in ihrem neuen Zustande verharren wollen. So ist ein Gelehrter in einen Esel verwandelt worden und will es bleiben, weil die Gelehrsamkeit doch nicht geschätzt werde. Es gäbe auch im menschlichen Leben Esel, bemerkt der gelehrte Herr, und Ulixes giebt ihm darauf zu verstehen, dass er selbst ein zweibeiniger Esel sei. Ein Lakai, zum Löwen geworden, prahlt damit, dass er jetzt Schrecken und Furcht verbreite, während er früher ein Feigling gewesen sei. Auch hätten die Thiere gewöhnlich nur e i n e n Fehler, die Menschen viele zugleich, darum wolle er in seiner thierischen Existenz bleiben. Eine Dame, Namens Céphise, zur Hirschkuh verwandelt, plädirt auch für die Vorzüge

---

[1]) S. *Fournel* a. a. O. S. 3—6.

[2]) Ihre Werke und die wichtigsten Notizen über ihr Leben sind mit sorgfältigster Auswahl von *Fournel* ebds. zusammengestellt,

[3]) Nach *Lotheissen* (Molière's Leben und Werke S. 348) Nachahmung eines älteren italienischen Stückes.

ihrer neuen Existenz, indem sie behauptet, die Frauen hätten es in der Ehe nur fünf oder sechs Nächte gut, dann würden die Gatten treulos und dabei noch eifersüchtig. Sie beaufsichtigten ihre Frauen, die doch gescheidter als die Männer seien. Eine servile Apotheose Ludwig's XIV. lässt sich *Montfleury* nicht entgehen. Ein Hofmann nämlich, der in ein Pferd verwandelt ist, klagt anfänglich über die Frivolität der vornehmen Welt und preist dagegen das Glück seiner neuen Lebensweise, als aber Ulixes ihm in begeisterten Worten die segensreichen Reformen des jugendlichen Herrschers schildert, will er wieder Mensch und Hofmann werden. Ulixes ist hier ein Liebhaber nach gewohntem Komödienzuschnitt, der seine von Circe angepriesene Beredsamkeit nur durch faule Witze und schwache Argumente kundgiebt. Nur einmal verräth er in den Worten (I, 1):

> Jamais un bien présent ne nous rend satisfaits,
> La crainte et le désir par de divers effets
> Jusque dans l'avenir emportent nos pensées
> Nous cachent le présent et les choses passées
> Et font, que l'on voit moins dans cet état contraint
> Les biens dont on jouit que les maux que l' craint

treffende Kenntniss des menschlichen Herzens.

1664 schrieb *Montfleury* die »Ecole des Jaloux«, eine freie Bearbeitung von *Lope's* »Argel fingido«. Ein eifersüchtiger Haustyrann wird durch seinen Schwager, den Gouverneur Don Carlos, von der Eifersucht geheilt, indem dieser die Gattin durch als Türken verkleidete Diener entführen und den Gatten mit dem Eunuchenthum bedrohen lässt, falls er sich nicht scheiden lasse. Die Frau, in das Complot eingeweiht, verweigert natürlich eine solche Scheidung und überzeugt so den Eifersüchtigen von ihrer Treue. Diese fingirte Türkenscene (II, 4—6), durch und durch possenhaft und viel zu breit ausgesponnen, erinnert an Molière's »Bourgeois gentilhomme«, ohne dass doch hier eine Nachahmung erweisbar wäre.

Das beste und auch bekannteste Stück *Montfleury's* erschien 1669 unter dem Titel: »la Femme juge et partie«, ist eine Bearbeitung eines spanischen Stoffes (*Fournel* a. a. O. I, 220) und soll dem Molière'schen »Tartuffe« Concurrenz gemacht haben. Original ist *Montfleury* nur im Grotesk-Possenhaften, die Grundidee und manches Détail seiner Stücke ist immer dem spanischen oder italienischen Theater entlehnt.

Tiefer, als *Montfleury's* dramatische Productionen, stehen im Allgemeinen *Raymond Poisson's* meist einactige Possen und Lustspiele. *Poisson*, geb. zu Paris 1638, † 1690, war in den Jahren 1652—1685 ein gefeierter Komiker des Hôtel de Bourgogne, der Liebling des Königs, und wurde von Colbert, dessen Bruder bei einem Kinde Poisson's Pathenstelle übernahm, begünstigt. Seine Stücke, Sittenschilderungen enthaltend und die Verhältnisse ausserhalb der Residenz mit derselben wohlfeilen Satire schildernd, wie

sie der eingefleischte Berliner so gern in dem Aburtheilen über die »Provinz« bekundet, gehören nur theilweise der Zeit Molière's an. Wir betrachten hier die beiden Einacter: »Le Baron de la Crasse« (aufgeführt am 1. October 1662) und »Le Poète basque« (zuerst 1669 gegeben). Beide sind von dem Herausgeber der »Contemporains de Molière« (I) wieder abgedruckt worden. Zwei andere zu Lebzeiten Molière's erschienene Stücke sind: »Les Femmes coquettes« 1671 und »la Hollande malade«, eine Carrikirung des holländischen Volkscharakters in hyperloyaler Manier (1673).

Der »Baron de la Crasse« verspottet die Eigenthümlichkeiten des Provinzialadels. Jener Baron hat eine Audienz bei Hofe, benimmt sich dabei höchst linkisch und ungewandt und wird zum allgemeinen Gespötte. In gutmüthiger Einfalt schildert er selbst diese Blamage einer Gesellschaft vornehmer Freunde. Zu deren Unterhaltung lässt er auf seinem Landsitze ein Schauspiel aufführen, und das giebt dem eitlen Residenzkomiker wieder Gelegenheit, auch das Provinzial-Schauspielerthum zu geisseln. Auf dieses hat es besonders der »Poète basque« abgesehen, in welchem Stücke ein Provinzialdichter dem Hôtel de Bourgogne seine altfränkischen und technisch unausführbaren dramatischen Leistungen offerirt und dafür ins Irrenhaus geschickt wird. Sonst ist das witzig und fliessend geschriebene Stück dadurch von culturhistorischem Interesse, dass es die Verhältnisse im Bourgogne-Theater in der Manier des Molière'schen »Impromptu« und nicht ohne Hinblick auf dasselbe schildert.

Ein drittes Stück, »Les Faux Moscovites«, 1668, unter dem Eindrucke einer in Paris sich aufhaltenden russischen Gesandtschaft geschrieben, ist ein harmloser Schwank, ohne besonderes sociales Interesse. Eine Schwindler- und Diebsgesellschaft giebt einem ihrer Cumpane, Namens Lubin, für einen vornehmen Russen aus, um darauf hin einen Gastwirth zu beschwindeln und dessen Tochter zu entführen. Russische Eigenthümlichkeiten werden dabei mit beissendem Spotte und nicht ohne zweideutige Schlüpfrigkeit (Sc. XII) carrikirt.

Der im Abschnitt VII erwähnte *Villiers*, ein unbedeutender Komiker des Hôtel de Bourgogne, Mitarbeiter und Handlanger des Kritikers *de Visé*, hat u. A. ein Stück: »Les costeaux ou les marquis friands« geschrieben, welches Küchenrecepte in metrischer Form enthält (aufgeführt zuerst 1. October 1665). Eine Gesellschaft von Parasiten will bei einem gewissen Thersandre schmarotzen, wird aber durch eine List des schlauen Haushofmeisters Damis vertrieben. Sie machen sich über den gutwilligen Thersandre weidlich lustig und stillen ihren unbefriedigten Appetit durch allerhand culinarische Betrachtungen. Nur Oronte, ein chevalier, ist nobel genug, sie wegen ihrer Undankbarkeit gegen den oftmaligen Freihalter zu verhöhnen. Eine kleine Liebesintrigue spielt auch in diese Küchenpoesie hinein. Thersandre will nämlich ein Backfischchen, Namens Lucile, ehelichen, doch die Mama ist dagegen (der gewöhnlichste Fall bei Backfisch-

lieben!) Dagegen wird einer der Schmarotzer, Namens Clidamant, begünstigt und das Backfischchen, ehe es vor den Heirathscandidaten tritt, in einer überaus effectvollen Scene (V) von Mama zurechtgestutzt. Damis weiss es aber dahin zu bringen, dass Clidamant sein Heirathsobject aufgiebt und die Mutter nun faute de mieux den unsympathischen Thersandre zum Schwiegersohn erwählt.

Von dem oftmals erwähnten *de Visé* ist 1667 eine schwankartige Komödie: »L'embarras de Godard« verfasst worden, welches die Noth eines Ehemannes, dessen Frau der Entbindung entgegensieht und der von saumseligen, gleichgültigen Bedienten umgeben ist, in drastischer Weise schildert. Alles ist übertrieben realistisch und unfein geschildert. Die Schwangere sagt in ihrem Schmerze, sie wolle künftig auf die Freuden der Ehe verzichten; der Vater sucht seiner Tochter Isabelle die Heirathsgedanken auszureden, indem er auf die Schmerzen der Geburt hinweist. Die Entbindung selbst wird mit mikrologischer Genauigkeit vorgeführt. Viele Witze über die Schwangere, einmal sogar von einem Bedienten in Gegenwart der Tochter gemacht, eine Prügelscene zwischen Diener und Dienerin, ein alberner Scherz, der mit einem Kutscher gemacht wird, ziehen das Stück etwas in die Länge. In dem allgemeinen Wirrwarr behält allein die Tochter Isabelle den Kopf oben. Damit es an Liebelei nicht fehle, wird uns ein nächtliches Rendez-vous dieser Tochter mit ihrem dem Vater unsympathischen Geliebten Cléanthe, wobei eine alte Dienerin, Paquette, die Rolle der Anstandsdame spielt, vor Augen geführt. Auf Fürbitten der in tödtlicher Gefahr schwebenden Mutter willigt endlich der Vater in die Verheirathung Beider. Ursprünglich ist es seine wohlwollende Absicht gewesen, die Tochter ins Kloster zu stecken, damit der Sohn Alles erbe.

Die in dem Stücke auftretende sage femme ist, wie das solche Personen in Wirklichkeit zu sein pflegen, eine alberne Schwätzerin, die mit ihrer Wichtigkeit und Weisheit renommirt, statt ihrem Amte nachzugehen. Eine neugierige Nachbarin, Oriane, vervollständigt jenes der platten Wirklichkeit nachgezeichnete Bild.

Es ist zu bewundern, dass der modische Salonkritiker sich zu solchen Plattheiten und Naturalismen herabliess, indessen er verdiente damit Geld und wurde dem Geschmack des Parterrepublicums in wünschenswerthester Weise gerecht. Darum gilt ihm in dem »Au Lecteur«, welches, wie häufig, dem Drucke vorausgeschickt ist, das Bühnengerechte und Effectmachende als Merkmal der Poesie.

Brécourt († 1685), ein Schauspieler des Palais Royal und dann des Hôtel de Bourgogne, Verfasser des früher betrachteten »Ombre de Molière«, liess 1666 auf der Bühne des Bourgogne-Theaters eine Posse mit musikalischen Einlagen, betitelt: »Le Jaloux invisible«, aufführen. Das Stück ist nach dem vorausgeschickten »Avis justificatif« nach einer spanischen Novelle bearbeitet, und es ist nicht ganz überzeugend, wenn *Fournel* (a. a. O. S. 486 Note) darin eine

jener häufigen finanziellen Machinationen erblickt. Mit Molière's »George Dandin« hat das Stück nichts gemein, denn die Gattin des überaus carrikirten Einfaltspinsels Carizel bricht keineswegs die Treue, sondern lässt nur den eifersüchtigen Gemahl mit Hülfe eines Zauberers Marin so gründlich curiren, dass dieser ihr nachher die Erlaubniss giebt, einen in sie verliebten Marquis zu küssen. Von der servilen Denkungsweise, die *Brécourt* mit so vielen Dichtern seiner Zeit gemein hat, mag es eine Vorstellung geben, dass in dem Stücke ein Cousin des Carizel diesem den Rath giebt — bei Hofe Trost und Hülfe zu suchen.

Als Lustspieldichter ist *Brécourt* so übel nicht, im Leben war er ohne sittlichen Halt, in Schuldangelegenheiten und weit schlimmere Affairen verwickelt [1]).

Chevalier, der in seinen »Amours de Calotin« sich Molière's annahm, hat hauptsächlich in den Jahren 1660—1668 manche wenig bekannte und noch weniger werthvolle Stücke geschrieben, die auf dem Marais-Theater aufgeführt worden sind. Sein Leben ist so gut wie unbekannt, wir wissen nur, dass er vor 1674 starb [2]). 1661 veröffentlichte er eine Posse »La désolation des Filous«, die in einer Scene an Molière's »Pourceaugnac« erinnert und vielleicht von diesem benutzt worden ist. Vier Spitzbuben vereinen sich hier, um durch List ihren Erwerb zu suchen, da das Tragen von Schiesswaffen und somit Gewaltthätigkeiten durch polizeiliche Wachsamkeit gehindert werde. Sie wollen nun einem Bedienten, der von seinem Herrn la Rocque einen werthvollen Diamant empfangen, diesen wegnehmen, verkleiden sich desshalb als Aerzte und Apotheker, misshandeln den Unglücklichen unter wunderlichsten Ceremonien und reden ihm auch wirklich aus, dass er im Besitze eines solchen Kleinodes sei. Der Bediente versucht dann dieselben Ueberredungskünste an seinem Herrn, wodurch der Schwindel zu Tage kommt. Einer Kritik bedarf das Stück wohl nicht.

Champsmelé, ein in tragischen wie komischen Rollen excellirender Künstler, erst in der Provinz, dann am Marais- und seit 1670 am Bourgognetheater wirkend, Verfasser vieler Komödien und zuweilen in Gemeinschaft mit *Lafontaine* dichtend, hat zu Molière's Lebzeiten zwei Stücke: »Les Grisettes« und »Crispin chevalier«, beide 1671, geschrieben [3]). In dem letzten Stücke tritt ein Bedienter Crispin als chevalier auf, um mit Hülfe einer servante und Geliebten Martine die Tochter eines procureur sich zu erwerben. Die Intriguen dieses Crispin, namentlich ein angeblicher Prozess, den er bei dem procureur anhängig macht, sind so plump ausgesonnen, dass es unbegreiflich erscheint, wie ein raffinirter Advocat auch nur einen Augenblick auf

---

1) S. *Fournel* a. a. O. I, S. 474—484.
2) Ueber ihn ebendaselbst III. 169—176.
3) S. über ihn *Fournel* a. a. O. II, S. 59—63.

sie eingehen kann. Die beiden Töchter des Advocaten sind unter dem Gesichtspunkte des effectvollen Contrastes, der zu den technischen Lieblingsmitteln Molière's gehörte und ihm von *Champsmelé* abgesehen ist, gezeichnet. Die eine ist eine geistvolle, aber hochmüthige und eitle Dame, die nur einen Prinzen heirathen will und u. A. bemerkt, das Kindergebären verdürbe den Teint. Die andere ist schöner, liebenswürdiger und natürlicher, aber ohne Sittlichkeit, wie sie denn in eine Entführung durch Crispin willigt. In einer nun folgenden Rendez-vous- und Versteckscene (XVIII) wird Crispin von dem Advocaten und den beiden Freiern der Töchter, einem dummen Apotheker und einem ebenso geistesarmen Kaufmanne überrascht, aber aus Rücksicht auf die Familienehre ungestraft freigelassen. Die beiden Freier wollen natürlich den bereits gezeichneten Heirathscontract für ungültig erklären, aber, vom procureur mit einem Prozess bedroht, ergeben sie sich in ihr Schicksal. — Packende Komik ist dem Stücke nicht abzusprechen, aber die Zeichnung der beiden Pariser bourgeois, Lieblingsfiguren der Possen *Champsmelé's*, ist reinste Carrikatur.

Die bekannteren Dichtungen des *Hauteroche*, eines abenteuernden Schauspielers, der seit 1654 am Marais-Theater auftrat, dann 1658 Orator des Bourgogne-Theaters wurde, und seit 1669 für dieses Theater arbeitete, gehören der Zeit nach Molière's Tode an [1]).

Boucher, ein unbekannter, für das Marais-Theater schreibender Dichterling, hat ein kleines Stück: »Champagne le Coiffeur« hinterlassen, das einen der Wirklichkeit angehörenden Modefriseur zum Helden erwählt [2]). Der kurze Inhalt desselben ist der, dass ein gewisser Boniface den Friseur Champagne und seinen renommistischen Diener Guillot zur Bewachung der Tochter ins Haus nimmt, beide ihm die Tochter und die Dienerin entführen und dann mit Einwilligung des Hausherrn heirathen. Das Verhältniss der Bedienten ist eine getreue Copie der Liebe zwischen dem Gebieter und der Gebieterin, eine Eigenthümlichkeit Molière'scher Komödien, die dem grösseren Zeitgenossen von *Boucher* abgelauscht worden ist. Champagne verkleidet sich in dem Stücke als Türke, prahlt mit fingirten Abenteuern und sein Diener copirt ihn. Namentlich ist in dem amüsanten Machwerke viel von Toilettengeschichten und den Geheimnissen der Friseurkunst die Rede. Ein unbekannter Autor, Namens *Subligny* [3]), liess 1668 in dem Palais Royal eine Komödie: »la Folle Querelle ou Critique d'Andromaque« aufführen. Es war wohl eine Art Revanche für den Uebergang Racine's zum Concurrenztheater, dass man dieses Stück überhaupt annahm. Als eigentliche Parodie der Racine'schen »Andromaque« kann dasselbe nicht betrachtet werden, denn die Charaktere und die Handlung haben mit jener Tragödie nur entfernte

---

1) S. *Fournel* II, S. 91, 94.
2) Ebendaselbst III, S. 251—254.
3) *Fournel* a. a. O. III, S. 485—491.

Aehnlichkeit. Es tritt zwar ein Liebhaber, Namens Eraste auf, der in seinem brüsken, leidenschaftlichen unbedachtsamen Wesen etwas an den Pyrrhus der »Andromaque« erinnert, auch mag die kokette, zugleich zwischen zwei Liebhabern diplomatisirende Hortense einigermassen der Hermione gleichen, der Vetter des Eraste in etwas an den Gouverneur gemahnen, doch die eigentliche Tendenz des Ganzen liegt darin, dass in der Préface, wie in dem Stücke selbst, eine äusserliche und formale Kritik an Racine's Dichtung geübt wird.

Der Streit um Andromaque entzweit zunächst ein Liebespaar, ergreift die näheren Bekannten desselben und bringt das ganze Hauswesen in Verwirrung. Namentlich dem Eraste ist offenbar der Verstand durch seinen Racinehass verdreht worden, auch als er in seiner Liebe zu Hortense bedroht wird, denkt er an nichts Anderes, als an die Andromaque-Kritik. Die Sache hätte dann eine gewisse Komik, wenn Eraste in Folge seiner aufdringlichen, die Sympathien der Geliebten verletzenden Kritik die Hand Hortense's verlöre, doch schliesslich hat das Stück einen sehr realistischen Ausgang, denn er wird seiner Schulden halber von der Mutter Hortense's zurückgewiesen. Er macht vorher einen verunglückten Entführungsversuch, indem er in nächtlichem Dunkel eine kokette, mit romantischen Ideen tändelnde Vicomtesse statt der angebeteten Hortense raubt. Gegenüber dem heissblütigen, unüberlegten Eraste vertritt dessen Vater stets die Rechte des kühlen Verstandes und der realen Lebenserfahrung. Den Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtung ist es nachgeahmt, wenn das Verhältniss des Dieners und der Dienerin wieder ein Abbild der Beziehungen des Gebieters und der Gebieterin ist. Sonst ist die Charakterzeichnung ohne besondere Merkmale, und Liebe und Heirath werden nur aus materiell-realistischen Gesichtspunkten betrachtet. Die Préface des Stückes sucht diese flache und ungerechte Kritik der »Andromaque«, wie sie an einzelnen Stellen der Komödie hervortritt, zu erklären und zu rechtfertigen. Das übertreibende Lob, das man seiner Tragödie spende, hindere den *Racine* an der dichterischen Vervollkommnung. Der alte *Corneille* wird in seiner Behandlung antiker Stoffe über Racine gestellt, namentlich wird monirt, dass der »point d'honneur« in des Letzteren Dichtungen zurücktrete. Nicht ohne Pedanterie wird noch getadelt, dass Racine die mythologische Ueberlieferung umgeändert habe, und ebenso die Figur der Hermione einer zwar oberflächlichen, aber nicht unberechtigten Kritik unterzogen. Interessant ist es, dass auch dieses Stück Molière zugeschrieben worden ist, dass man also schon damals in den Fehler der neueren Molière-Kritik verfiel, alles den Interessen des Dichters irgendwie Dienliche ihm selbst zuzuschreiben. In der Komödie selbst wird Ronsard gelobt und auch die »Clélie« der Mlle Scudéry nicht ohne Anerkennung genannt, sodass also *Subligny* ein Mann der älteren Literaturrichtung gewesen zu sein scheint und keineswegs zu den Geistes- und Gesinnungsgenossen Molière's zählt. — Dass diese halb parodistische

Kritik, der »Andromaque« irgendwie geschadet habe, ist nicht anzunehmen, und sehr begreiflich ist es, dass sogar ein reizbarer, selbstbewusster Autor, wie *Racine*, später sich mit dem unberufenen Kritiker versöhnte.

Wie tief alle diese Dichter und Dichtungen unter Molière stehen, bedarf keiner Erörterung, und man kann behaupten, dass der Abstand zwischen den Zeitgenossen und Molière noch grösser ist, als der zwischen seinen Vorläufern und ihm. Die persönlichen Beziehungen des grossen Dichters zu all' diesen Komödien und Possenschreibern waren meist feindlicher oder neutraler Art, nur *Chevalier* und *Chapuzeau* gehörten zu seinen Anhängern.

Aus diesem Kreise der Molière-feindlichen, von Neid und Hass beseelten Scribenten-Clique ist eine Schmähschrift hervorgegangen, die unter dem Titel: »Elomire (Anagramm von Molière) hypocondre« 1670 [1]) erschien. Als Verfasser wird ein gewisser »*sieur de Chalussay*« genannt, der auch zwei andere uns unbekannte Werke: »l'Abjuration du Marquisat« und »le Procès comique« verfasst hat. Zu den Aerzten hat derselbe schwerlich gehört, und es ist gar nicht überzeugend, wenn ein Aufsatz des Molièriste (1879, Heft 9) wieder für diese schon von Raynaud zurückgewiesene Behauptung eintritt. Ob er wirklich genauer über Molière's Persönlichkeit und Lebensverhältnisse unterrichtet war, wie *Moland* a. a. O. S. 527 annimmt, oder diese nur vom Hörensagen kannte und im Geiste desböswilligsten Stadtklatsches entstellte, ist schwer auszumachen. Ganz offenbar ist es, dass er, wie alle späteren Pamphletschreiber, das zusammentrug, was *Somaize* und die Gegner der »Ecole des Femmes« längst vorgebracht hatten, und nebenbei das frühere Leben Molière's, seine Beziehungen zum Théâtre Illustre, die ersten Anfänge seines Auftretens in Paris böswillig carrikirte. Neu ist es nur, wenn Molière als ein Mann, der zu einem vernünftigen Berufe nicht getaugt und sich desswegen der Schauspielkunst in die Arme geworfen habe, der seiner Umgebung eine Last sei, der aus persönlichen Motiven gegen die Aerzte vorgehe, vor Allem als ein innerlich kranker, eingebildeter, undankbarer und reizbarer Mensch hingestellt wird. Als Quelle für Molière's Biographie ist diese Schrift gar nicht oder nur im geringsten Masse zu betrachten, sie giebt uns aber einen Begriff, zu welchen gehässigen Carrikaturbildern der Neid der Feinde und das Gerede des Stadtklatsches gelangte.

Ehe noch die Schrift recht wirken konnte, schrieb Molière seinen »Malade imaginaire« und tödtete so die Satire durch die Satire, denn offenbar wollte er in Argan ein ähnliches, nur massvolleres Carrikaturbild seines physischen und nervösen Zustandes zeichnen, wie es der »Elomire hypocondre« zu entwerfen versucht hatte [2]). Wie

---

[1]) Abgedruckt von *Lacroix,* Genf 1867, auch von *Livet*, Paris 1875.

[2]) Das deutet schon *Moland* S. 527 an, s. auch meine Abh.: Einige offene Fragen der Molière-Kritik.

er denn auch die Schriften seiner Gegner auszunutzen wusste, so hat er die Anregung zu der komischen Verbeugungsscene in der »Comtesse d'Escarbagnas« ebendaher (I, 3) genommen.

Grössere Wirkung kann dieses Pamphlet kaum hervorgebracht haben, trotzdem 1672 eine zweite Ausgabe erschien. Wie weit Molière in jener Zeit (1670) von hypochondrischen Launen beherrscht war, lässt sich nicht feststellen, und das Zeugniss der eben besprochenen Schmähschrift würde ein sehr verdächtiges sein. Eine der Schilderung des »Elomire« verwandte Stimmung scheint den Dichter aber beeinflusst zu haben, als er 1666 dem »Misanthrope« seine abschliessende Form gab. Die Gründe derselben sind einmal in dem erschütterten Gesundheitszustande des Dichters zu suchen, der 1667 ihn an den Rand des Grabes führte, dann in der Verbitterung, die der Tartuffe- und Don Juan-Streit und Racine's Undank in ihm hervorrufen mussten. Wie weit das Verhältniss zu Armande mitwirkte, ist wieder nur zu vermuthen, Thatsache ist aber, dass die Geburt eines zweiten Kindes (1665) nicht zu einer Aussöhnung der einander entfremdeten Ehegatten führte, sondern dass Molière bald darauf (die Zeit ist unbestimmt) für längere Zeit sich von der Gattin trennte und zu Auteuil im Freundeskreise Trost suchte. Die Gerüchte über Armande's Untreue waren dadurch, dass der König und die Herzogin von Orléans bei dem ersten Kinde Molière's Gevatter standen, nicht niedergeschlagen worden, von ihrer Fortdauer muss uns die Stelle im »Elomire hyp.« (s. o.) überzeugen. Auch die Vermuthungen über Armande's aussereheliche Geburt wurden in einer zwar verhüllten, aber den Dichter auf's persönlichste berührenden Weise colportirt. Zur Entschuldigung Armande's würde allerdings das mindestens rücksichtslose Verhältniss Molière's zur de Brie, die mit den Neuvermählten in einem Hause wohnte, ihrem Gatten die Treue brach und gewiss das Feuer der Eifersucht in des Dichters Brust durch gehässige Reden schürte (s. die Darlegung in Abschnitt II), gereichen. All' dieses unverschuldete und selbstverschuldete Leid findet seinen poetisch verklärten Ausdruck im »Misanthrope«, dem wir uns nun zuwenden.

Neunter Abschnitt.

Der »Misanthrop«.

Capitel I.[1])

Der Grundgedanke und die Tendenz des »Misanthrope«.

Unleugbar ist Molière's Misanthrop für die Kritik unserer Zeit nicht mehr das Meisterwerk psychologischer Tiefe und höherer Komik, das von *Voltaire* und *Goethe* so hoch bewundert wurde. Nachdem noch die älteren französischen und deutschen Literaturhistoriker, mit Ausnahme *Schlegel's*, in der Bewunderung dieses originellen Werkes einig waren [2]) und den vereinzelten Angriff *Rousseau's* von sich abschüttelten, hat sich gegenwärtig die Spitze der Molière-feindlichen deutschen Kritik gegen dasselbe gerichtet. Nicht nur hat *Marckwaldt* [3]) ein gut Theil der einseitigen Schärfe, die ihm eigenthümlich, daran gesetzt, um die herkömmliche Geltung dieses Meisterwerkes aus den Angeln zu heben, auch ein Bewunderer des grossen französischen Dichters, *Hettner*, hat den Einwänden *Rousseau's* Gehör gegeben. Aber reger und erfolgreicher haben jüngere Kritiker den Ruhm Molière's gegen alle Angriffe einer von *Rousseau* beeinflussten Sophistik zu vertheidigen gewusst. War auch bis vor einem Decennium die Vertheidigung noch spärlich und kleinlaut, wusste auch *Laharpe* [4]) sich nur mit der sophistischen Unterscheidung zu helfen, dass Molière nicht die Tugend selbst, sondern nur die Uebertreibung derselben lächerlich gemacht, gab auch *Taschereau* [5]) zu, dass Alceste zwar

---

[1]) Veränderter und vermehrter Abdruck meines in *Herrig's* Archiv, Bd. 58, erschienenen Aufsatzes: »Molière's Misanthrope und die Urtheile der Kritik«.
[2]) S. darüber *Despois-Mesnard,* t. V. p. 372 ff.
[3]) Molière als Dramatiker S. 29 u. f.
[4]) Cours de littérature V, 431, 436 u. f.
[5]) Vie de Molière I, 199, 200.

einen lächerlichen Eindruck hervorbringen solle, aber nur desshalb, damit nicht alles Lächerliche in dem Stücke auf Seiten der faden Marquis sei (!), fehlte es auch den feinen Reflexionen *Moland's* [1]) an einem bestimmten Resultate, so haben doch die Ausführungen von *Humbert* und *Lindau* [2]) klar gemacht, auf welcher schiefen Ebene sich *Rousseau's* Kritik befindet. Nachdem namentlich *Lindau* durch eine geschickte Heranziehung der »Fameuse Comédienne« es ausser Zweifel stellte, dass Molière's Seelenstimmung, seine innere und äussere Lage zu jener Zeit der des Alceste verwandt war, kann von jener Behauptung des Genfer Philosophen, dass Alceste die personne ridicule sei, dass Molière mit seiner ganzen Sympathie auf Seiten des flachen Weltmannes Philinthe stehe, kaum mehr ernstlich die Rede sein. Ohnehin waren *Rousseau's* Argumentationen theils so unlogisch, theils so dem Geiste des Stückes widersprechend, dass eine eingehende Widerlegung kaum erforderlich war. Denn macht Alceste auf den objectiv urtheilenden Leser oder Zuschauer einen lächerlichen Eindruck, so muss er doch vor Allem auf so entgegengesetzte Charaktere, wie Celimène, Philinte, die Marquis, ähnlich wirken. Und doch ist Philinte, so sehr er auch die Maximen der Weltklugheit gegenüber Alceste's Rigorismus vertritt, ein treuer Freund, der alle Launen und Grillen des Alceste verträgt, der seinetwegen auf die Liebe zu Eliante verzichtet, der von ihm mit Achtung, mit einem schmerzlichen Mitgefühl spricht. Doch spottet die leichtfertige Kokette Celimène über Alceste weit weniger, als über seine Nebenbuhler, die faden Marquis, doch giebt sie sich so ernste Mühe, seine Zweifel und Befürchtungen zu widerlegen. Und selbst für seine Nebenbuhler ist Alceste nicht eben lächerlich! Er beleidigt sie, er reizt ihre Eitelkeit, aber um dies zu können, darf er ihnen nicht geradezu lächerlich erscheinen! Wie würde auch der eitle Dichter Oronte einen ihm lächerlichen Menschen zum Richter seiner Sonette machen. Eliante endlich, der man gewiss kein tieferes Gefühl für rauhe Tugend und schroffe Weltentsagung zutrauen darf, liebt Alceste, sie giebt ihm sogar vor dem liebenswürdigeren Philinte den Vorzug!

Und was will der zweite Einwand *Rousseau's*: Alceste, der so warme Liebe, so wahre Hingebung für die Menschheit athme, sei nicht ein Menschen f e i n d, sondern ein Menschen f r e u n d? Lehrt nicht die tägliche Erfahrung, dass gerade e d l e Menschen, eben weil sie keine Weltmenschen sind, überall sich zurückgestossen und angefeindet sehen und desshalb zu Menschenfeinden werden? Wäre der Charakter des *Shakespeare'*schen Timon im Mindesten unpsychologisch, wäre endlich *Rousseau's* eigenes Leben und Geistesentwickelung nicht die

---

[1]) Œuvres complètes I, CXCII, IV, XXIV, XXV.

[2]) Shakespeare, Molière und die deutsche Kritik, S. 286, 287, und: Molière: eine Ergänzung der Biographie des Dichters nach seinen Werken. S. 70 u. f.

beste Widerlegung seiner Behauptung? Und das sind die beiden Haupteinwände *Rousseau's*, seine übrigen Bedenken sind von untergeordneter Bedeutung und fallen mit der einseitigen Auffassung, die der unpoetische Sophist von dem Wesen der dramatischen Kunst sich gebildet hat.

P. Lindau hat in dem angeführten Buche auf den inneren Zusammenhang der »Ecole des Maris«, der »Ecole des Femmes« und des »Misanthrope« hingewiesen. Sie sind nach ihm nur die objectiv-humoristische Darstellung dreier Phasen jener schmerzlichen Katastrophe in Molière's Leben. Die »Ecole des Maris« zeige den Dichter noch ganz im Taumel des Liebesglückes, die frohe Hoffnung gewinne den Sieg über die bangen Befürchtungen. Die »Ecole des Femmes« schildere den Kampf düsteren Sorgens und heiteren Hoffens, der »Misanthrope« endlich den traurigen Schluss jener Katastrophe.

Doch offenbar liegt dem »Misanthrope« eine weit tiefere, allgemeinere Beziehung zu Grunde, als den beiden anderen Komödien, offenbar ist auch die »Ecole des Femmes«, und mehr noch die »Ecole des Maris«, noch etwas Anderes als eine Selbstoffenbarung des Dichters. Die Aehnlichkeiten zwischen Arnolphe in der »Frauenschule« und Ariste in der »Männerschule« einerseits, und Molière andererseits sind evident genug, Alceste zeigt bei aller Aehnlichkeit doch eine principielle Verschiedenheit. Zwar die menschlichen Seiten des Rigoristen Alceste erinnern ganz an Molière. Wie Alceste seinen strengen Principien zuwider doch von der oberflächlichen Kokette nicht lassen will und, von ihr ganz zurückgestossen, sich um die Gunst einer Anderen bewirbt, so sucht auch Molière mitten in seinem Liebesschmerz einen Trost in den alternden Reizen seiner Jugendgeliebten, der Schauspielerin de Brie, und kehrt, der Vernunft zum Trotz, immer von Neuem zur treulosen Gattin zurück. Wie Alceste ist Molière ein übertriebener Feind der höfischen Kaste und übertrieben loyal als Unterthan. Aber die pointirte Uebertreibung jener Antipathien liegt Molière fern. Der Alceste, der über die Perrücken, Ringe, Bänder der eitlen Marquis spottet, der die steife Hofpoesie lächerlich findet und ein einfaches Volkslied höher stellt als gezierte Sonette, der würdelose Höflinge ohne Verdienst hasst, ist ganz Molière. Der Alceste aber, der alle Menschen ohne Unterschied mit seinem Hass verfolgt, die Einen, weil sie lasterhaft sind, die Anderen, weil sie dem Laster schmeicheln, der sich den ärgerlichsten Verwickelungen aussetzt, ehe er ein herbes Urtheil über ein Sonett zurücknimmt, der lieber einen Process verliert, als dass er an Gerechtigkeit glaubt, ist nicht mehr Molière. Er stand dem menschlichen Leben, dem höfischen insbesondere, nicht als schroffer Feind, als unerbittlicher Spötter gegenüber, sondern als eindringender Beobachter, als humoristischer Kritiker. Den Lastern und Schwächen des Lebens verdankt er seine vielseitige Menschenkenntniss, den reichhaltigen Stoff seiner Dichtung. Und ebenso ist Philinte bei aller

Verwandtschaft doch grundaus verschieden von Molière. Allerdings die Grundsätze Philinte's (A. V, Sc. 2):

»Tous ces défauts humains nous donnent dans la vie
Des moyens d'exercer notre philosophie,
C'est le plus bel emploi que trouve la vertu,
Et si de probité tout était revêtu,
Si tous les cœurs étaient francs, justes et dociles,
La plupart des vertus nous seraient inutiles.«

stimmen ganz zu der Lebensphilosophie Molière's. Aber nie bekennt sich dieser zu einer grundsatzlosen Leichtfertigkeit, zu einer unterwürfigen Nachgiebigkeit gegen Laster und Schwächen, zu den demüthigsten Schmeicheleien gegen unwürdige Hofleute, wie Philinte. Diese Uebertreibung in der Charakteristik des Alceste und ebenso die zugespitzte Schärfe in der des Philinte war durch den dramatischen Effect bedingt. Sollte der weltverachtende, menschenfeindliche Alceste in edlerem Sinne komisch wirken, so musste seine Eigenthümlichkeit aufs Schroffste hervortreten. Ebenso musste ihm eine Welt anderer Ideen und Charaktere gegenübertreten, in der gleichfalls der Gegensatz der Weltklugheit und Weltverachtung, freudiger Lebenslust und freudloser Einsamkeit, praktischer Erfahrung und einseitiger Theorie, kalter Berechnung und warmer Liebe auf die Spitze getrieben wird. Von einer Parteinahme des Dichters für diese höfische Welt kann in noch minderem Grade die Rede sein, als von einer ausschliesslichen Sympathie für Alceste. Sind denn Celimène, diese seichten Marquis, die abgelebte Kokette Arsinoé Repräsentanten des Hoflebens, die den Vorwurf aufkommen lassen, dass der Dichter gleichsam im Bunde mit ihnen die schroffe Tugend des Alceste verspottet habe? Celimène, die, mit herzloser Kokettenkunst, bald die berechtigte Eifersucht des Alceste als Laune und Grille verspottet, bald wieder dieselbe zu nähren sucht, indem sie ihn glauben lässt, dass sie Oronte liebe, die sich einmal stellt, als glaube sie seinen heissen Liebesschwüren nicht und dann seine warme Liebe mit Hohn zurückstösst, die in Gegenwart ihrer vornehmen Anbeter Alceste's Rigorismus verlacht und mit ihm allein die Albernheit der Hofleute bespottet, — jene Marquis, die in ihrer Eitelkeit aufs Empfindlichste gekränkt und überall ausgelacht werden, jene unwürdigen Versuche der Arsinoé, den Alceste zu gewinnen, ihre Zankscene mit Celimène, alles das macht einen widerwärtigen Eindruck.

Philinte und Eliante stehen einerseits ganz auf Seiten dieser höfischen Kreise, andererseits neigen sie zu Alceste's Weltanschauung hinüber. Philinte, dessen Gegensatz zu Alceste oft mit scharfer Einseitigkeit hervortritt, erkennt doch die Fehler der höfischen Welt so gut, wie dieser, Eliante, eine ebenso oberflächliche Weltdame wie Celimène, zeigt Theilnahme und Liebe für Alceste.

Verschieden vom »Misanthrope« ist die Tendenz der »Ecole des Maris« und der »Ecole des Femmes«, der beiden Stücke, die,

hinsichtlich der persönlichen Beziehungen, sich eng an das erstere anschliessen. Auch in der »Männerschule« tritt zwar die praktische Lebensweisheit und richtige Menschenerkenntniss des Ariste der einseitigen Theorie und thörichten Selbstverblendung des Sganarelle gegenüber, aber dieser allgemeine Gedanke steht hinter dem anderen, dass nicht äusserer Zwang, sondern der innere Fonds des weiblichen Herzens vor Untreue bewahre, zurück. In der »Frauenschule« ist der Grundgedanke, dass alle künstlichen Mittel der Erziehung nichts gegen die Neigungen der Natur vermögen, zu sehr von den persönlichen Beziehungen überwuchert, um scharf und bestimmt hervorzutreten. Die Grundanschauung des »Misanthrope« ist tiefer, allgemeiner und lebenswahrer, als die der beiden anderen Komödien. Hier ist alle Berechtigung auf der einen Seite, die Gegensätze stehen unvermittelt gegenüber; der »Misanthrope« hingegen zeigt die entgegengesetzten Zielpunkte des Menschenlebens, die in ihrer Vereinzelung einseitig und irrig sind, in deren Vereinigung aber die volle Wahrheit liegt. So ist dieses Meisterwerk ein Abbild des gesammten Menschenlebens, in dem nirgends das Rechte ausschliesslich in einer Richtung liegt, in dem es an ausgleichender Vermittelung, an mannigfachen Widersprüchen und Inconsequenzen nicht fehlt.

Verschieden, wie die Tendenz der drei Stücke, ist auch ihr Abschluss, die poetische Gerechtigkeit in denselben. Sganarelle und Arnolphe, deren Lebensrichtungen einseitig und irrig waren, sehen sich da getäuscht und betrogen, wo sie Liebe und Theilnahme gehofft, die überlegene Klugheit des Ariste und der einfache, natürliche Sinn der Isabelle, gelangen zum Ziel ihrer Wünsche. Im »Misanthrope« büssen Alle schwerer oder gelinder die Fehler und Irrthümer ihrer Lebensrichtung. Am schwersten die Vertreter der höfischen Anschauungen, deren Handlungsweise nicht allein intellectuell verkehrt, sondern auch moralisch verderbt ist. Celimène, einst von Allen angebetet, sieht sich allein von Allen verlassen, Arsinoé hat keinen anderen Triumph, als den, ihre Feindin gedemüthigt zu sehen, den Alceste aber gewinnt sie nicht. Die Marquis müssen unter Spott und Schande da weichen, wo sie zu triumphiren geglaubt. Alceste muss zwar auf die Geliebte verzichten, die ohne ihn in der geräuschvollen Hauptstadt, nicht mit ihm in der Einsamkeit leben will, doch er thut es freiwillig. Freiwillig verlässt er auch eine Welt, deren leichter Sinn seinen schroffen Grundsätzen zuwider ist, und die Schlussworte des Stückes:

Philinte (zu Eliante)

Allons, madame, employons toute chose
pour rompre le dessein que son cœur se propose

lassen uns die Hoffnung, dass Philinte im Bunde mit Eliante den grollenden Alceste der Welt wiedergewinnen, dass dieser nicht immer in der Einsamkeit bleiben wird.

Philinte und Alceste, die bei abweichenden Anschauungen stets Verständniss und echt menschliche Theilnahme für Alceste gezeigt, bleiben ungestraft.

So ist also der Grundgedanke psychologisch eben so tief, wie von universeller Wahrheit, Schuld und Sühne stehen in einem Ebenmaasse, wie selten in den Werken der dramatischen Kunst. Die persönlichen Beziehungen, die geheimen Andeutungen des eigenen Inneren, finden einen Ausdruck der grossartigsten Objectivität.

Weder Alceste oder Philinte sind ganz Molière, noch entspricht das Verhältniss des Alceste zu Celimène ganz dem Molière's zu der A. Béjart. Wenn es scheint, dass Celimène mehr Neigung für Alceste als für seine höfischen Nebenbuhler habe, so mochte sich Molière's Eitelkeit dies auch von Armande Béjart einreden, aber jene crasse Rücksichtslosigkeit des Alceste, der die Geliebte zwingen will, sich in Gegenwart aller Anbeter für ihn zu erklären und allen Neigungen und Zerstreuungen in stiller Einsamkeit zu entsagen, — liegt Molière's Charakter, wie gesellschaftlicher Stellung fern.

Ich darf wohl die Behauptungen einzelner Kritiker, welche jedes triftigen Beweises entbehren, übergehen. Da soll Alceste das Porträt des Duc de Montausier sein, eines Zeitgenossen Molière's, und dieser vornehme Herr soll sich selbst darin erkannt haben. Aber wer von uns Allen fände nicht in einer Molière'schen Komödie dergleichen Aehnlichkeiten, welche Figur der Dichtungen Molière's könnte nicht das Porträt eines wirklich lebenden Menschen sein? Ebenso will man in der Celimène, jenem so mustergültigen Bilde der Koketterie, in das einzelne Züge, wie sie uns der Verfasser der »Fameuse Comédienne« und andere Zeitgenossen von A. Béjart überliefern, hineingezeichnet sind, die Madame de Longueville wiedererkennen, lediglich weil diese Dame einen ähnlichen Zank mit der Montbazon gehabt, wie Celimène mit Arsinoé. Unsere deutsche Kritik hat es glücklicherweise verlernt, in den Meisterwerken Molière's ein Repertoir des Hofklatsches und der Scandalchronik zu sehen [1]).

Dass Alceste ein Porträt *Boileau's* sei, sucht *Mesnard* a. a. O. S. 391 ff. mit nicht überzeugenden Gründen nachzuweisen, schränkt aber 393 seine Behauptung wieder ein. Dagegen ist zuzugeben, dass einzelne Züge des Mégabate im Cyrus der Scudéry von Molière auf Alceste übertragen sind.

Die sociale Tendenz des »Misanthrope« ist grundverschieden von der Form und äusseren Einrichtung. Denn in dieser Hinsicht schliesst sich der »Misanthrope« mehr als die anderen Komödien Molière's an den französischen Classicismus an. Das Stück spielt in der Hofsphäre, nicht, wie andere Komödien Molière's, in den bürgerlichen Kreisen oder in den niederen Schichten der Gesellschaft. Alles hat ein höfi-

---

[1]) Vergl. die Bemerkungen von *A. Laun,* Einl. zum Misanthrop und *Fritzsche* a. a. O. XXIX—XXXV.

sches Colorit, das nur durch Alceste's Rigorismus durchbrochen wird. Hier finden sich keine vulgären Ausdrücke, die das Ohr des Hofmannes verletzen könnten, keine possenhaften und grobkomischen Scenen, keine Derbheit, keine unverschleierte Nacktheit. Darum gilt den Vertretern des französischen Classicismus der »Misanthrope« als das Meisterwerk Molière'scher Dichtung gegenüber den mehr volksthümlichen Stücken. *Boileau* weist auf den Abstand des »Misanthrope« und den »Fourberies de Scapin« hin, und *Voltaire* bemerkt, der »Misanthrope« sei für Männer von Geist, nicht für die Menge geschrieben. Aber die Tendenz des »Misanthrope« hat *Boileau* wohl niemals durchschaut, denn sie ist dem Classicismus des 17. Jahrhunderts durchaus entgegen. Sie richtet sich eben gegen den Hof, den *Boileau* und *Racine* in ihren Dichtungen gefeiert und verherrlicht. Der »Misanthrope« soll uns nicht nur einen Menschenfeind schildern, wie uns der »Avare« ein Bild des Geizes vorführt, er hat Beziehungen zu den Zeitverhältnissen, eine bestimmte, sociale Tendenz. Darum ist Molière keinem seiner Vorgänger gefolgt, weder den Timon des *Lucian*, noch den angeblich *Shakespeare*'schen Timon hat er benutzt, denn beide haben nur allgemeine moralische Tendenzen. Darum ist auch der »Misanthrope« Molière's so grundverschieden von dem Timon des Griechen und des Britten. Wie der »Misanthrope« in Bezug auf die persönlichen Verhältnisse Molière's sich an die »Ecole des Maris« und die »Ecole des Femmes« anschliesst, so reiht er sich in seiner Tendenz an »Don Juan« und deutet auf »Amphitryon« und »Tartuffe« hin. Die beiden ersten sind eine bittere Anklage gegen das sittliche Leben der höfischen Kreise, »Tartuffe« geisselt die scheinheilige Frömmigkeit derselben. Im »Amphitryon« streift Molière's Opposition bis unmittelbar an den Thron.

»Misanthrope«, »Don Juan«, »Tartuffe«, zeigen, wie wenig Molière ein höfischer Dichter im Sinne *Racine's* und *Boileau's* war, wie wenig er im Glanze des Hoflebens seine höchste Befriedigung findet. Nur die unbedingte Hingebung an die Person Ludwig XIV., dessen Gunst ihn gegen den Spott und Hochmuth eben jener höfischen Kreise schützte, theilt er mit jenen Dichtern. Man wird aber desshalb nicht, wie ein Jacobiner der französischen Revolutionszeit gethan, in Molière einen Vorläufer dieser Revolution sehen wollen, denn seine Abneigung gegen das Treiben des Hofes ging nicht bis zum Hasse des Fanatismus, bis zur Wuth der Zerstörung [1]).

---

[1]) In neuerer Zeit hat sich die Misanthrope-Literatur um zwei sehr verschiedenartige Kritiken vermehrt. Die erste findet sich in *L. Veuillot's* »Molière et Bourdaloue«, worin der Nachweis zu führen gesucht wird, dass der »Misanthrope« eine Verherrlichung des heidnischen Egoismus sei. Die zweite

Capitel II.

Die äussere Geschichte des »Misanthrope«.

Das Stück, welches zuerst am 4. Juni 1664 im Palais Royal aufgeführt wurde, soll schon vor 1664 existirt haben und auch vor der Aufführung dem Hofe vorgelesen worden sein. Es liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, dass die Masse sich durch die Dichtung wenig angesprochen fühlte — sie war eben Caviar für das Volk — und dass auch der Possen und Ballete liebende König wenig Geschmack an ihr fand, denn er liess den »Misanthrope« bei Lebzeiten Molière's sich nie vorspielen. Desto mehr bewunderten die Kenner, *Boileau* an der Spitze, das Stück, und auch der übelwollende *Racine* und der in ästhetischen Fragen wenig tiefe *Robinet* stimmten ihnen bei. Die kunstliebende »Madame« liess das Stück auch am 25. November 1666 bei sich aufführen.

In der Stadt wurde der »Misanthrope« 34 mal ohne Unterbrechung gegeben, doch sanken die Einnahmen von 1447 auf 268 (einmal sogar nur 212) L. Der am 3. September mit dem »Misanthrope« gegebene »Médecin malgré lui« steigerte die Einnahme auf 773 L. 10 s.; doch stiegen nachher auch die Erträge des ersteren Stückes wieder. Es ist also das oft wiederholte Gerede, dass der »Misanthrope« entschiedenen Misserfolg gehabt, nur relativ wahr, und kritiklose Unkenntniss ist es, wenn der Robespierreschwärmer Dr. *Brunnemann* in Elbing seinem Gewährsmann *Grimarest* nachschreibt, dass Molière mit Hülfe des (ein mal mit dem »Misanthrope« gegebenen) »Médecin malgré lui« »das Meisterstück durchgeschleppt (!) habe«.

Der wachsende Erfolg, den Molière's frühere Dichtungen hatten und der Beifall, den die kritischen Autoritäten dem »Misanthrope« zollten, bestimmte den früheren Gegner des Dichters *de Visé*, sich jetzt ganz auf Molière's Seite zu stellen und in der an Lobhudeleien und Gemeinplätzen reichen »Lettre sur la Comédie du Misanthrope«, den Dichter und sein Werk zu verherrlichen[1]). *Grimarest* erfindet das Mährchen, dass Molière über dieses Machwerk entrüstet gewesen sei und den Verkauf desselben zu verhindern gesucht habe, im Gegentheil — Molière liess den Brief der ersten Ausgabe des Stückes vor-

---

betitelt sich: L'énigme d'Alceste par *Gérard de Boulan* (Paris 1879) und ist reich an gesuchter Hypothese und krankhafter Genialität*).

*) Eine nicht untreffende Schilderung der Misanthropie und Charakteristik des *Alceste* giebt die Lettre à Alceste in den „Epitres diverses sur sujets différents", 2. Ausg.; II. Bd. (London 1745), eine höchst wundersame Briefsammlung eines nach schriftstellerischen Ruhm dürstenden anonymen Autors (cf. Motto des Titelblattes und Préf. zu II), in der auch Personen Molière'scher Dichtungen mit langathmigen Paraphrasen bedacht werden. Herr Dr. *Knörich* hatte die Güte, mir dieses in der Oldenburger Bibl. befindliche Buch zuzusenden. Es soll von einem Mr. *de Bar* herrühren.

[1]) Abgedruckt bei *Mesnard* a. a. O. S. 430 ff.

drucken, führte später auch *de Visé's* Komödien im Palais Royal auf. Es wäre auch Thorheit gewesen, den einflussreichen, obschon oberflächlichen Kritikus und gewandten Possendichter zurückzustossen. Damit ist jedoch nicht erwiesen, dass Molière selbst Pathenstelle bei dem Briefe vertreten habe, wie *Mesnard* durchblicken lässt (a. a. O. S. 370). Unsinn ist es, mit dem vielwissenden und geschwätzigen Brossette zu glauben, dass *de Visé* den »Misanthrope« nach dem Gedächtniss niedergeschrieben habe, um ihn ohne Molière's Wissen drucken zu lassen und nur unter Bedingung der Aufnahme jenes Briefes von diesem Vorhaben abgegangen sei.

Molière's Misanthrope erschien im Druck 1667 bei *Jean Ribou*, dem Molière sein Privileg abgetreten. Die Rollenvertheilung ist wieder zweifelhaft. Mit Bestimmtheit lässt sich nur behaupten, dass Molière den Alceste spielte. Die Rollen der Celimène, Arsinoé und Eliante wurden wahrscheinlich von der Molière, der Duparc und der de Brie gespielt (*Mesnard* S. 395—397)[1]).

Capitel III.

Beziehungen des »Misanthrope« zu früheren Dichtungen.

Diese originalste aller Molière'schen Dichtungen zeigt doch auch Benutzungen älterer Schriften. Die Anklänge an den Scudéry'schen »Grand Cyrus« sind von *Mesnard* a. a. O. S. 389 hervorgehoben worden, unbeachtet geblieben ist die Nachbildung einer Stelle aus der »Préc. inutile« *Scarron's*. Aehnlich, wie Celimène (II, 1) in ihrer Zankscene mit Alceste ärgerlich ausruft:

> Des amants, que je fais, me rendez vous coupable,
> Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable

sagt auch in *Scarron's* Novelle eine Kokette »Je ne puis ni les empêcher ni l'empêcher de m'aimer, mais je puis n'approuver pas ni son amour, ni les galanteries, qu'elle lui fait faire«[2]). Ebenso erinnert Eliante's Rede (II, 5. *Mesnard* S. 488) an eine Schilderung, die im »Jodelet duelliste« I, 1. D. Félix von seinem Courmachersystem entwirft[3]). Was dort von der erheuchelten Liebe gesagt wird, ist von Molière auf die wahre Liebe in veränderter Weise übertragen.

Eine theilweise Wiederauffrischung von Zügen und Stellen des »Don Garcie de Navarre« ist schon mehrfach von der Molière-Kritik, am ausführlichsten von *Mesnard* S. 383 ff. nachgewiesen worden.

[1]) Dass die Arsinoé 1685 von der de Brie gespielt wurde, beweist nicht, dass sie auch vor dem Weggange der Duparc ihr zuertheilt wurde. Die Rolle passt nur in das Repertoir der Duparc.

[2]) a. a. O. III. 220.

[3]) Ebds. VI. 294.

Zehnter Abschnitt.

Molière und Plautus.

Vorbemerkung.

Wir haben schon früher hervorgehoben, wie von einer Nachbildung der römischen Komödie bei Molière nur in sehr bedingtem Masse die Rede sein kann und wie namentlich der französische Dichter anderweitige Entlehnungen geschickt in die antike Grundlage einzuschieben verstand. Wenn wir die Selbständigkeit Molière's gegenüber seinem römischen Vorgänger schon in der »Ecole des Maris«, einer der früheren Periode angehörenden Dichtung, zugestehen mussten, so kann sieben Jahre später, nachdem »Tartuffe«, »Don Juan« und »Misanthrope« den Ruhm des Dichters auf's Festeste begründet hatten, von einer wirklichen Nachahmung der wenig vollendeten, in Form und Charakterzeichnung gleich mangelhaften Plautinischen Gebilde kaum die Rede sein. Wir sahen, dass die mehr salon- und hoffähige Richtung, welche die Komödie Molière's ursprünglich nahm, den Dichter eher zu *Terenz* als zu *Plautus* ziehen musste; in einer späteren Periode, die dem Volksthümlichen huldigte und dem Parterregeschmack öfters mehr, als erforderlich, Rechnung trug, hat er dagegen dem roheren Volksdichter *Plautus* die Grundlagen zweier seiner Stücke, des »Amphitryon« und des »Avare« entnommen.

Capitel I.

Der »Amphitryon«.

In dem ersteren folgt er keineswegs der sonst von ihm und Anderen beliebten Contaminationsmethode, sondern begnügt sich, das römische Stück »Amphitruo« in sehr veränderter Gestalt auf die französische Bühne zu bringen, das zweite wird ein ewig gültiges Musterbild jener mosaikartigen Contamination bleiben.

Die dem Plautinischen Stücke zu Grunde liegende bekannte Sage ist mehr als einmal vor und nach *Plautus* dichterisch behandelt worden. In rohester Weise wird sie zuerst in einer indischen Erzählung bearbeitet[1]), *Euripides* und *Archippos* haben sie in zwei verlorenen Dramen vorgeführt, der griechischen Ueberlieferung schloss sich *Plautus* an, (cf. *Ladewig*, Rhein. Museum III, 198), im romantischen Gewande erscheint sie in einer mittelalterlichen Dichtung, dem Roman de Merlin. Nachahmer des *Plautus* ist *Lodovico Dolce* in seiner Komödie: »Il Marito«, ja auch in Spanien und Portugal fand der »Amphitruo« Nachdichter, darunter keinen Geringeren, als *Camoëns*. *Rotrou* hat 1638 eine höchst mechanische Nachbildung[2]) unter dem Titel: »Les deux Sosies« veröffentlicht und denselben Stoff zum Gegenstande eines auf dem Marais-Theater 1650 gegebenen Decorationsstückes: »La Naissance d'Hercule« gemacht. 1653 bemächtigte sich *Benserade* des Stoffes und wusste aus ihm das berühmte »Ballet de la Nuit« [3]) zusammenzusetzen[4]).

Es ist kaum erweisbar, dass Molière irgend eine dieser französischen, italienischen oder spanischen Nachdichtungen und Umbildungen benutzt habe[5]), und auch das Plautinische Stück ist von ihm in originalster Weise umgestaltet worden. — Eine Lieblingsmeinung französischer und auch deutscher Kritiker war es, dass in dem »Amphitryon« die ausserehelichen Neigungen des französischen Autokraten in leicht durchsichtiger Hülle vorgeführt würden, und nur darüber waren jene Phantasiekritiker uneinig, ob eine panegyrische oder eine polemische Tendenz anzunehmen sei. Mit Recht haben sich bereits *Moland*[6]) und *Géruzez* (Hist. de la litt. fr. S. 338) gegen diese bei uns noch von *Paul Lindau* (a. a. O. S. 91—93) mit der Ausführlichkeit einer Romanschilderung dargelegten Suppositionen ausgesprochen. Die Charakterzeichnung in der Komödie spricht vor Allem gegen eine derartige Annahme. Sollte hier der Ehebruch in hyperloyalster Manier verherrlicht werden, so musste der beleidigte Ehegatte, Amphitryon, als eine Art Sganarelle oder Dandin hingestellt werden und Ludwig XIV. in der Gestalt des Jupiter glorificirt

---

[1]) Zuerst von *Voltaire* mitgetheilt, dann ist sie oft mehr oder minder ausführlich nachgeschrieben worden, so von *Auger, Taschereau* und *Moland* a. a. O. V. 3 und 4.

[2]) Schon die Ménagiana sagen: »Les deux Sosies en comparaison font (avec Molière) pitié« a. a. O. III, S. 155. *Grimarest's* alberne Bemerkung besprach ich schon.

[3]) S. *Fournel*, Contemp. II. p. 218.

[4]) Ueber diese Nachahmungen handelt *Moland* a. a. O. V. p. 3—11.

[5]) Was *Moland* in den Anm. seiner Ausgabe von Nachbildungen einzelner Stellen der »Sosies« und des Anfanges der »Naissance d'Hercule« anführt, sind Uebereinstimmungen, wie sie bei Behandlung des gleichen Sfoffes natürlich sind. Nur eine *Rotrou*-Reminiscenz ist in III. 11 (*Moland* S. 423, A. 1 und 2) anzunehmen.

[6]) a. a. O. I. CCII und CCIII und V. pag. 14 und 15.

werden. Beides trifft nicht zu. Amphitryon ist nicht ein phlegmatischer Ehemann, wie sein Plautinischer Namensvetter, sondern ein nobler Cavalier, der von ritterlichem Muthe, lebhaftestem Ehrgefühl und edlem Zorneseifer durchdrungen ist. Ludwig XIV. würde zwar, jene obige Annahme zugegeben, in dem göttlichen Glanze des römischen Jupiter erscheinen und vor ihm der tiefgekränkte Gatte sich beugen, aber die unverkennbar satirische Weise, mit welcher der Gott hier gezeichnet wird, der ironische Spott, den er sogar von Mercure's Seite erdulden muss, zeigen schon, dass hier an ein Portrait des französischen Herrschers gar nicht zu denken ist [1]). — Wie also die angeblich satirische Tendenz des »Amphitryon« mit Molière's Loyalitätsbewusstsein nimmer zu vereinen ist, so sollte man auch eine servil-apologetische Tendenz Dem nicht zutrauen, der nie sich zu höfischer Selbsterniedrigung herabliess. Wer die Widmungsepistel an »Monseigneur le Prince« [2]) liest [3]), worin der übliche Hof- und Dedicationsstyl mit unnachahmlicher Ironie lächerlich gemacht wird, kann kaum sich überreden, dass ihr Verfasser einer mehr als höfischen Anschauungsweise fähig wäre. Gerade das moderne Freiheitsbewusstsein, die schärfer hervortretende Individualität und die veränderte Ansicht von der Stellung des Weibes gegenüber der antiken Subordination unter den göttlichen Willen, der Unterdrückung und Verkennung der individuellen Selbständigkeit, der Missachtung weiblicher Würde finden im »Amphitryon« einen sprechenden Ausdruck, den Rotrou's »Deux Sosies«, weil sie sich eng an *Plautus* anlehnten, nicht haben konnten.

In der römischen Komödie ist Jupiter wirklich der gewaltige Olympier, vor dem Götter und Menschen sich beugen [4]), von einer ironisirenden Auffassung des Götterfürsten ist in dem Stücke selbst nur wenig zu spüren. Willig erträgt Amphitruo den Eingriff in seine Rechte als Gatte, willig duldet auch Alcmene den ihr angethanen Schimpf, ja, in dem später hinzugefügten, dem Geiste des Stückes entsprechenden Schlusse wird der Ehebruch als eine hohe Ehre für Amphitruo's Haus gepriesen.

Die verschiedene Auffassung der ursprünglichen Ueberlieferung zeigt sich auch in der Charakterzeichnung beider Stücke. Der Plautinische Amphitruo ist ein lethargischer Charakter, ohne warme Liebe und ohne lebendiges Ehrgefühl. Wie wenig thut er, um seine geschändete Ehre zu rächen, auch, als er den göttlichen Nebenbuhler noch nicht ahnt. Einige Zornesausbrüche, der vergebliche Versuch,

---

[1]) S. meine Abh.: Einige offene Fragen der Molière-Kritik, Ztschr. für neufr. Spr. und Lit. Bd. II, S. 473 ff.
[2]) Es ist der grosse *Condé* gemeint.
[3]) Abgedruckt bei *Moland* a. a. O. S. 17 und 18.
[4]) Der freilich unechte Prologus (s. *Ritschl*, Parerga S. 36) hebt dies dem Geiste des Stückes entsprechend hervor.

den Beistand der Freunde gegen den Frevler zu gewinnen, sind das Einzige, was er zu thun weiss. Der französische Amphitryon denkt an die Ermordung des Nebenbuhlers, sein Zorneseifer reisst einen Theil seiner Freunde mit fort, während die übrigen die Sache erst ruhig prüfen wollen.

Alcmene's Person tritt in dem römischen Stücke zurück, gemäss der niedrigen Auffassung von der Stellung des Weibes und der ehelichen Liebe, die das ganze Alterthum leitet. Sie ist eine ruhige, besonnene Matrone, die den Vorwürfen ihres Gemahles, wie dem kalten Hohn des Jupiter-Amphitruo, der den Betrug für einen schlechten Scherz erklärt, nur Gelassenheit entgegenstellt, die selbst die höhnische Frechheit des Sklaven Sosias erträgt. In einem französischen Stücke war eine solche Alcmène begreiflicherweise unmöglich. So ist denn Molière's Alcmène eine junge, liebedürstende Gattin, lebhaft von dem Gefühl ihrer Ehre durchdrungen, und doch — echt französisch — für effectvolle Galanterie so empfänglich. Sie zürnt dem Gatten, der den Betheuerungen ihrer Unschuld nicht glaubt, sie will dem Jupiter trotz der galanten Spitzfindigkeit, die alles Böse auf den »époux« schiebt und für den »amant« Verzeihung erbittet, nicht vergeben (II, 6), erst als er droht, sich zu ihren Füssen zu ermorden, verfehlt dieser Theatercoup seine Wirkung nicht. —

Auch die niedrig-komischen Figuren des französischen Stückes sind von höherer dramatischer Wirkung. Sosie ist zwar ein Feigling, Prahler und Schmeichler, wie der Plautinische Sosias, wie er spottet er der vornehmen Herren hinter ihrem Rücken und schimpft selbst auf die Götter. Steht er aber auch sittlich nicht höher, als sein römisches Original, so ist sein Auftreten doch weit mehr von fesselnder Komik. Wie wirkungsvoll z. B. ist jener Dialog mit Mercure (I, 1), wo Sosie den Gegner für einen Feigling, wie er selbst hält, und ihm darum keck antwortet, dann aber, durch die Faust Mercure's eines Besseren belehrt, bereit ist, Alles zu glauben und zu thun, was jener will, sogar, sich einzureden, dass nicht er, sondern Mercure Sosie sei und heisse. Beim *Plautus* antwortet Sosias auch scheinbar beherzt, damit der Gegner seine Feigheit nicht merke, aber jene unglaubliche Zumuthung Mercure's, jenes: »on me désosie« tritt weniger in seiner komischen Wirkung hervor. Auch die Neigung des Sosie zu materiellen Genüssen und seine Furcht vor Schlägen sind (III, 7) in komischer Weise ausgebeutet. Sosie erkennt den Jupiter als seinen Herrn an, weil der ihn vor den Schlägen Amphitryon's schützen kann, und weil bei dem Gastmahl etwas für ihn abfällt. Dann aber durch Mercure, den Pseudo-Sosie, vom Tische getrieben, wendet er sich schnell dem alten Herrn zu.

Mercure ist aus dem hellenischen Gott zu einem französischen Kammerdiener geworden, der über seinen Herrn und sich selbst fade Witze macht, der mit dem Kammerfräulein La Nuit — der römischen Göttin Nox — tändelt, der den tiefgebeugten Amphitryon aus eigenem

Antrieb, nicht, wie bei *Plautus*, auf Jupiter's Befehl verhöhnt. Im Plautinischen Stück bewahrt er im Ganzen seine Wirkung [1]).

Ein Hauptvorzug des Molière'schen Stückes vor dem »Amphitruo« liegt darin, dass die langen Unterredungen knapper und dramatisch wirksamer werden, dass vor Allem die Dialogisirung eine meisterhafte ist. Man vergleiche z. B. den Monolog des Sosie (I, 1) mit der entsprechenden Scene bei *Plautus*. Wie lässt hier Sosie, wo er sich die Worte und Gesten der für Alcmène bestimmten Siegesschilderung einstudirt, Gang und Terrain der Schlacht anschaulich hervortreten, während alles unnütze Detail wegbleibt; wie sehen wir Amphitryon's Gattin in ihrer lebhaften Wissbegier gleichsam vor uns. In dem Dialoge mit Mercure (II, 2) fehlen die breiten Reden, welche bei *Plautus* dem Kampfe der Beiden vorhergehen.

Die derben Witze und groben Anspielungen des römischen Stückes hat Molière's feinerer Dichtertact vermieden oder gemildert, nur jene peinliche Scene zwischen der Frau des Sosie und dem als Sosie verkleideten Mercure, in welcher dem Letzteren die ehelichen Rechte gewaltsam aufgedrungen werden sollen, erinnert an den Ton der Plautinischen Komödie.

So sehr auch Molière durch die Anregungen der socialen Verhältnisse seiner Zeit im Vortheil vor *Plautus* war, so ist doch seine dichterische Ueberlegenheit in Composition und Form nicht zu verkennen.

Im Uebrigen aber darf man nicht eine bestimmte Tendenz oder einen tieferen Grundgedanken in den »Amphitryon« hineinlegen wollen. Das Stück ist nichts weiter als ein dramatischer Scherz oder ein anziehender Schwank, und die einzige Rücksicht, welche den Dichter bei der Behandlung und Wahl des Stoffes leitete, war die, sich einen so dankbaren, dem Parterre, wie der Salonwelt zusagenden Gegenstand nicht entgehen zu lassen. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass Molière ursprünglich auf Vorstellungen bei Hofe und in der vornehmen Welt rechnete, und der Grund, wesshalb das Stück nie bei Hofe und nur ein einziges Mal (17. März 1668) *en visite* [2]) gespielt wurde, kann nur in der frappanten Aehnlichkeit zwischen dem ehebrechenden Jupiter und seinem würdigen Rivalen auf Frankreichs Thron, sowie in den mancherlei Zweideutigkeiten gefunden werden. Molière in dem oben erwähnten Widmungsbriefe spricht von den »censeurs« des »Amphitryon«, wir wissen über diese nichts Näheres, dürfen aber vermuthen, dass ihre Kritik sich gegen das Frivol-Leichtfertige des Stückes richtete. Der Erfolg des »Amphitryon« im Palais Royal war übrigens doch nicht so, wie man ihn von einem so zugkräftigen und effectvollen Sujet erwarten durfte. Zwar wurde das Stück 29 mal (19. Jan. bis 18. März) hintereinander gegeben und die

---

[1]) Der Prologus rühmt sogar seine Verdienste um die Menschheit.
[2]) *La Grange,* Registre S. 94.



beiden ersten Male erzielte es eine Einnahme von 1565 L. 10 s. und 1668 L. 10 s.; doch schwanken nachher die Erträge, und auch die Verbindung desselben mit Zugstücken, wie »le Médecin malgré lui«, »le Mariage forcé«, »Sganarelle«, liess die Einnahme eher herunter-, als heraufgehen [1]). — Im Druck erschien diese Komödie bei Molière's Lebzeiten nur einmal, nämlich März 1668 bei Ribou. Die Rollenbesetzung können wir nur vermuthen. Den Sosie gab wahrscheinlich Molière selbst, Amphitryon fiel wohl dem La Grange zu, Alcmène kann nur von der Molière gespielt worden sein, da die Duparc bereits Ostern 1667 das Palais Royal verlassen hatte, die Cléanthis scheint der M. Béjart und später der Beauval zugefallen zu sein (falls nicht etwa Hubert sie gespielt haben sollte). Auf die metrischen Eigenthümlichkeiten des Stückes gehe ich nicht ein.

Capitel II.

Der »Avare«.

Während Molière im »Amphitryon« fast ausschliesslich dem *Plautus* sich anschliesst, ist sein »Avare« eine kunstvolle Zusammenfügung und einheitliche Gliederung der verschiedenartigsten Scenen, Motive und Intriguen, die zum grossen Theil der Plautinischen »Aulularia« (Goldtopf), daneben auch italienischen und französischen Stücken entnommen sind [2]). Da ist die Figur des Kupplerin Frosine in ihren Grundzügen den »I Suppositi« des Ariosto entlehnt, und eine Stelle des Dialoges zwischen Harpagon und Frosine daraus wörtlich übersetzt. Die komische Scene zwischen Valère und Maître Jacques (III, VI) geht auf ein italienisches Canevas zurück, »la Cameriera nobile«, und ebendaher stammt der Grundgedanke des Versöhnungsversuches, den Maître Jacques zwischen Harpagon und Cléante macht.

Wenn III, 12 Harpagon durch die List seines Sohnes gezwungen wird, der Geliebten einen Diamant anzubieten, so ist dieser Zug auf eine italienische Farce »le Case svaliggiate« zurückzuführen, wo ein Bedienter einem verliebten Alten gegenüber sich ebenso benimmt.

Aus den »Esprits« des *Larivey* (1579), einer Uebersetzung des »Aridosio« des *Lorenzino de Medici*, eines Stückes, das seinerseits eine Contamination der »Adelphi« des Terenz und der »Mostellaria«

---

[1]) Ebds. S. 92—94. Doch weiss jeder Theaterverständige, dass Kassenerfolge von unberechenbaren Zufällen abhängen.

[2]) Die Angaben *Moland's* (Einl. u. Anm. zum »Avare«) lassen sich noch vervollständigen. Ueber das Verhältniss des »Avare« zu *Larivey's* »Esprits« handelt: *V. Meurer* (Jenenser Diss. 1873), doch scheint er mir dasselbe zu weit auszudehnen.



und »Aulularia« des *Plautus* ist, hat Molière den Schluss seines »Avare« und das Verhältniss des Cléante zur Marianne entlehnt[1]). Auch spielt dort der Bruder des Geizhalses Séverin, auf den Besitz des entwendeten Schatzes pochend, eine ähnliche gebieterische Rolle, wie Cléante (V, 6)[2]).

Aus der »Belle Plaideuse« des *Boisrobert* konnte Molière das Liebesverhältniss der Elise zu Valère in den Grundzügen entnehmen, auch die Figur des La Flèche stammt im Wesentlichen ebendaher. Mancherlei Züge des Harpagon, die im *Plautus* sich nicht finden, namentlich sein Reichthum, seine sociale Stellung, sind daher entlehnt; und aus derselben Komödie ist die Zankscene zwischen Cléante und Harpagon und das famose Wuchergeschäft des Letzteren entnommen (II, 1 u. 2). Auch einzelne Züge der Frosine mögen auf Reminiscenzen an eine ähnliche Person in der »Belle Plaideuse«, wie an die »Ruffine« der *Chapuzeau*'schen »Dame d'intrigue« beruhen. Aus dem letzteren Stücke konnte das Liebesverhältniss des Harpagon zur Marianne, das schon bei *Plautus* angedeutete, aber auch bei *Larivey* durchgeführte Missverständniss des Wortes »trésor« und das von Harpagon zu Ehren Marianne's angerichtete Essen entnommen werden (s. Abschn. VIII).

Aus der »Histoire des Cardinaux« von *Aubery* (1642) stammt der eine Zug, dass Harpagon in seinem Geize zum Diebe wird und dafür Schläge empfängt. Dort stiehlt er den Nachbaren das Sattelzeug der Pferde, Molière ändert das in drastischer Weise, indem er Harpagon seinen eigenen Pferden den Hafer stehlen und dafür vom Kutscher gezüchtigt werden lässt. Endlich aus *Scarron's* »Héritier ridicule« ist ein Zug in Valère's Verhältniss zu Elise übertragen worden. Dort ist der Held des Stückes, Don Juan, auch der Lebensretter der von ihm Geliebten (a. a. O. VI, S. 204 u. 205)[3]).

Bei so vielen von Molière benutzten und in ihrem Inhalt verwandten Stücken sind die einzelnen Entlehnungen natürlich schwer

---

[1]) Das findet sich in keinem der anderen Stücke, auch in der »Belle Plaideuse« ist es wesentlich ein anderes.

[2]) Doch vermeidet hier *Larivey* den Fehler des »Avare«, dass an die Zurückgabe des Schatzes nur die Zustimmung des Geizhalses zu dem einen Ehebunde geknüpft wird, Hilaire lässt sich gleich die Einwilligung zu zwei Heirathen (des Sohnes von Séverin mit einer von ihm verführten Tochter und des Désiré mit Séverin's Tochter) versprechen. Dadurch wird freilich die Intervention des plötzlich heimkehrenden Vaters der Féliciane, der Geliebten von Séverin's Sohne, noch überflüssiger, als Anselme's Einmischung bei Molière.

[3]) Dasselbe Stück hatte Molière schon früher in den »Préc. Ridicules« benutzt. Philippin, ein schlauer Bedienter, muss dort zu gleichem Zwecke, wie Mascarille, den vornehmen Herren spielen (a. a. O. VI, S. 236 ff.). Als Nachtrag zu dem Abschnitt über die »Précieuses« bemerke ich gleichfalls, dass *Chapelle* a. a. O. S. 47 ff. eine hochkomische Schilderung der »Précieuses de Campagne« giebt.

abzugrenzen und namentlich der Antheil der französischen Komödien kann in seiner Ausdehnung und Beschaffenheit zweifelhaft sein. Ich glaube jedoch, dass die Benutzung der »Esprits« keine ausgedehntere ist, als oben angegeben, dass der »Belle Plaideuse« ein grösseres Antheilsrecht zuzugestehen ist, als es bisher von Seiten der Kritik eingeräumt worden, dass endlich eine Benutzung von *Chapuzeau's* »Dame d'intrigue« angenommen werden muss. Letzteres ist ebenso, wie die Benutzung von *Scarron's* »Héritier ridicule«, übersehen worden.

Nimmt man zu diesen Entlehnungen [1]) hinzu, dass die meisten Scenen und Züge des »Avare« eine grössere oder geringere Verwandtschaft mit der »Aulularia« verrathen, so kann Molière's Komödie in materieller Hinsicht kaum mehr als ein selbständiges Stück betrachtet werden. Doch zeigt sich des Dichters Meisterschaft in der planmässigen Organisation des zerstreut umherliegenden Materiales. Nicht allein, dass von so bunt zusammengewürfelten Bestandtheilen keiner ein dem Ganzen fremdes Aussehen zeigt, dass Scene sich aufs Engste an Scene reiht, jede Handlung aufs Genaueste mit dem Charakter zusammenstimmt, während in dem Plautinischen Stücke jede straffe Einheit fehlt [2]); auch der Grundgedanke der Komödie ist ein glücklich gewählter und geschickt durchgeführter. Ein Conflict von zwei so grundverschiedenen Charaktereigenschaften, wie Geiz und Liebe, muss an sich von hohem Effect sein, und wenn ein Komödiendichter es versteht, den tragischen Ernst dieses Conflictes durch niedrig-komische Scenen zu moderiren, so muss der Totaleindruck ein durchaus wirkungsvoller sein. Jener Gegensatz tritt zunächst in Harpagon's eigener Person hervor. Wie lange kämpft in ihm die sinnliche Neigung zur schönen Marianne mit der brennenden Geldgier. Schon dass sie keine Mitgift erhält, ist ihm äussert widerwärtig, und als er merkt, dass der Brautstand nicht ganz ohne Kosten ist, als man ihm gar die Wahl zwischen Marianne und der Wiedererlangung seiner Kassette lässt, ist er schnell bereit, Mariannen zu entsagen [3]). Jener Conflict des Geizes und der Liebe [4]) zerreisst auch die Bande, welche Harpagon an seine Kinder fesseln. Wider ihrer Neigung sollen Elise und Cléante, die Tochter einen Mann, der auf

---

[1]) Dass hierbei Anecdoten, welche über das am 24. August 1665 ermordete Tardieu'sche Ehepaar cursirten, verwerthet worden seien, wie *Moland* a. a. O. S. 254 u. 255 will, ist nicht zu erweisen.

[2]) *Rapp,* Gesch. d. griech. Schauspieles S. 317.

[3]) Wie oft hat man, aller Erfahrung zuwider, die Vereinigung von Liebe und Geiz in einer Person als unpsychologisch getadelt. Erst neuerdings hat *Scheltz* (Programm der Eislebener Realschule 1872) diese wie alle gegen den »Avare« seit *Rousseau's* Zeit gerichteten Vorwürfe wiederholt und in üblicher Weise den *Plautus* wieder über Molière gestellt.

[4]) Da dies der Grundgedanke des Stückes, nicht bloss die Schilderung des Geizes Zweck desselben, so erledigt sich dadurch schon die von *B. Auerbach* aufgeworfene Frage: warum Molière nicht das Werden des Geizes schildere.



Mitgift keinen Anspruch macht, der Sohn eine reiche Frau heirathen, während die Erstere den Valère, der sie aus Lebensgefahr gerettet und sich als Diener in Harpagon's Haus eingeschlichen, der Andere Marianne, die treue Pflegerin einer alten Mutter, liebt. Die heftigen Vorwürfe, mit denen Tochter und Sohn den tyrannischen Geizhals überhäufen, namentlich der Spott, den der Sohn dem väterlichen Fluche entgegenstellt, haben *Rousseau's* moralisirender Kritik die Hauptwaffe in die Hand gegeben, und die von ihm gemachten Vorwürfe sind bis in die neueste Zeit nachgesprochen worden [1]). Als ob hier der Dichter eine besondere Sympathie für Cléante an den Tag legte und überhaupt nur Personen von untadelhafter sittlicher Qualität, sog. Tugendhelden, vorführen dürfte! Doch, wie diese Auflösung der engsten Familienverhältnisse eine Folge jenes Conflictes des Geizes und der Liebe ist, so wirkt sie auch auf den Charakter und die Handlungsweise der Liebenden. Der Sohn, dem das Geld zum Nöthigsten versagt wird, macht Schulden und fällt den Wucherern in die Hände, und ein Zufall will, dass ihn ein Commissionär in die Hände des eigenen Vaters liefert; die Tochter ist mit Valère verbunden zur raffinirten Täuschung des Vaters.

Es ist also die unverkennbare Absicht des Dichters, hier die socialen Wirkungen eines auf unsittlicher Grundlage ruhenden Haus- und Familienwesens zu schildern, nicht etwa, nach der einen Seite hin unmoralische Handlungsweisen zu beschönigen. Dies dem Dichter zu imputiren, ist ein reines Sophisma und mit Recht haben daher *Goethe* und nach ihm *Auger* und *J. M. Girardin* jenen socialen Gesichtspunkt in der Auffassung des Stückes den moralisirenden Bedenken *Rousseau's* gegenüber hervorgekehrt. Dagegen haben *Laharpe* (a. a. O. V, S. 463) und *Taschereau* (a. a. O. II, S. 51) diesen Cardinalirrthum der *Rousseau*'schen Kritik ganz übersehen, wenn der Eine sich mit dem Einwande hilft, dass der Fluch des Vaters nicht ernst gemeint sei, und der Andere mit Gründen, die schwächer sind, als gar keine, die zwar von willkürlicher Voraussetzung ausgehende, aber in sich logische und geschlossene Polemik des Philosophen zu widerlegen sucht. Für die heutige Molière-Kritik sind *Rousseau* und seine zahlreichen Nachbeter nur noch von relativem historischen Interesse.

Alle Personen des Stückes, selbst der als deus ex machina auftretende Anselme werden in diesen das Stück durchziehenden Conflict hineingezogen. Zuerst jene abgefeimte Kupplerin Frosine. Sie will dem Geizhals eine Geldsumme ablocken, indem sie ihm Marianne's Hand zu gewinnen verspricht, doch der Geiz siegt über die Liebe, Frosine wird abgewiesen. Dann tritt sie als Vermittlerin in dem Zwist zwischen Vater und Sohn auf, sie soll den Geizhals bestimmen,

[1]) Erst *Groon*, Programm des Gymn. zu Verden 1875, S. 26, weist sie zurück.

die Marianne einer reicheren Parthie zu opfern. Maître Jacques, die treue Bedientenseele, die selbst für den geizigen Herrn noch Sympathie empfindet und sich die verlorene Mühe einer moralischen Einwirkung nimmt, weiss in naiv schlauer Weise diesen Hader momentan zu schlichten, indem er Jedem von Beiden vorspricht, der Andere wolle sich fügen. Valère sucht anfänglich Harpagon's Sympathie zu erwerben, indem er auf seine Launen und Wünsche eingeht, und sogar, um sein hoffnungsloses Verhältniss zu Elise vor dem Alten zu verbergen, der Tochter scheinbar in des Vaters Gegenwart zuredet, sie solle den Protegirten desselben heirathen. La Flèche, Diener Cléante's, entwendet den von Harpagon versteckten Schatz und gibt so seinem Herren ein Mittel in die Hand, Harpagon's Zustimmung zur Ehe mit Marianne zu ertrotzen. Dieses Mittel reichte natürlich auch hin, die Einwilligung des Geizigen zu dem Bunde des Valère und der Elise zu erzwingen[1]), und es ist daher ein ganz unnöthiges, dramatisch zweckloses Verfahren, wenn Molière den Anselme, den Vater Valère's, nach langer Abwesenheit in fernen Landen plötzlich zurückkehren und Harpagon's Einwilligung zum Heirathsbunde dadurch gewinnen lässt, dass er die Hochzeitskosten zu zahlen verspricht. Diese künstlich verschlungene Lösung des Stückes, zu welcher auch Maître Jacques, der aus Rache für die von Valère empfangenen Stockschläge Letzteren des Kassettendiebstahles verdächtigt, dadurch das Missverständniss des Wortes »trésor« und das Eingeständniss des zwischen Valère und Elise bestehenden Liebesverhältnisses veranlasst, ganz unnöthig mitwirken muss, ist mit Recht von der Kritik angefochten worden. Sie wird dadurch nicht gerechtfertigt, dass schon an einer früheren Stelle des »Avare« das mythische Dunkel der Persönlichkeit Anselme's angedeutet wird, worauf u. A. *Meurer* in der obengenannten Dissertation hinweist, wohl aber ist sie aus den Vorstellungen der Zeit zu erklären. Denn jene Phantasiebilder, wie sie ein Verkehr mit neuentdeckten, noch vom Zauber der Märchenwelt umschleierten Ländern und Völkern hervorruft, lagen der Zeit Molière's nicht so fern wie uns. Dass Jemand Jahre lang in fernen Landen weilte, für seine Angehörigen verschollen, kam damals selbst in der Wirklichkeit vor, man denke u. A. nur an *Shakespeare's* »Sturm« und das der Dichtung zu Grunde liegende Factum[2]).

Die Ueberlegenheit der Charakterzeichnung im »Avare« gegenüber dem Schematismus der Plautinischen Figuren zeigt sich vor Allem in Harpagon's Gestalt. Wie sie uns durch die Liebe zu Marianne menschlich näher gerückt wird, so macht die sociale Stellung Harpagon's sie uns ästhetisch weniger widerwärtig. Harpagon ist nicht,

---

[1]) Diese Lösung war schon aus der letzten Scene des unvollendeten Plautinischen Stückes zu errathen. S. über die Lösung *Groon* a. a. O. S. 27.

[2]) Aehnliche Romanideen sind in den Komödien jener Zeit nicht eben selten (vgl. *Moland's* Bemerkung a. a. O. V. 412. A. I.).



wie Euclio ein armer Proletarier, der seinen Schatz ängstlich hütet, während er vom Bettel lebt, an dem Nothwendigsten Mangel leidet, und von der Geldaristokratie über die Achsel angesehen wird, sondern ein begüterter Mann, der Gesellschaften giebt, Pferde und Wagen hält, Bediente hat, Geld auf Zinsen ausleiht[1]). Seinem Geize fehlen die schmutzigsten, ekelerregendsten Züge des Euclio, z. B. das Weinen über das weggegossene Waschwasser, über den Rauch, der nutzlos aus dem Schornstein geht, das Auflesen der Nägelschnitzel, die niedrige Lästerung der von Megador gesandten Hochzeitsgaben, der Hass gegen Jeden, der reicher ist etc.

Dass *Plautus* gar nicht, wie Molière, einen Geizhals habe schildern wollen, wie das noch *Humbert* in einem früheren Aufsatz von Herrig's Archiv (1863) annahm, sondern dass er nur die verderblichen Folgen eines plötzlich gefundenen Schatzes vorführe, ist unhaltbar. Schon der unzweifelhaft echte Prologus der »Aulularia« (s. darüber *Teuffel*, Rhein. Museum Bd. VIII) sagt ausdrücklich, dass Euclio von jeher ein Geizhals gewesen, wie sein Grossvater und sein Vater, dem seines Geizes wegen der Schatz von der Gottheit vorenthalten worden, und dass ihm nur aus Mitleid für die Tochter der Schatz in die Hände gegeben sei. Was haben auch die oben angeführten Aeusserungen seines Geizes mit dem Auffinden des Schatzes gemein? Der letztere wirkt auf Euclio nicht anders, wie auf Harpagon, er macht ihn misstrauisch gegen seine Umgebung[2]), will man darum behaupten, dass auch Molière's »Avare« jenen dem *Plautus* untergeschobenen Grundgedanken habe?

Ueberall hat Molière sein Vorbild verschönert und verbessert. Während er die politisch-socialen Verhältnisse, auf welche die »Aulularia« deutlich anspielt, und damit so undramatische oder gemeine Figuren, wie Megador's Lyconides, die beiden Strobilus wegliess, hat er in einer Reihe anmuthiger Liebesscenen ein ideales Gegenbild zu Harpagon's Materialismus vorgeführt[3]).

Selbst zwei Scenen, die Molière zum Theil wörtlich dem *Plautus* entnahm, haben bei ihm eine ganz andere komische Wirkung erhalten. Euclio jagt die Staphyla aus dem Hause, für seinen Schatz fürchtend, und durchsucht später den Strobilus, den er im Tempel der Fides, dem Verstecke seines Schatzes, trifft. Molière zieht beide Scenen in e i n e zusammen und steigert ihre Wirkung, indem er Harpagon, der ganz von dem Gedanken an den Schatz beherrscht ist, selbst sein Geheimniss verrathen lässt[4]). Die jammernden Klagen des Euclio um

---

[1]) Man hat auch dies getadelt, als ob nicht der Geizigste sociale Rücksichten zu nehmen hätte. Doch haben von neueren Kritikern ausser *Moland* auch *Groon* a. a. O. S. 24 und *Bromig* a. a. O. S. 24 Molière hierin vertheidigt.

[2]) S. hier die pathetische Schilderung in der »Epître à Harpagon« (Ep. div. a. a. O. II. 15—64).

[3]) Hier s. meine Abh.: Molière und die römische Komödie a. a. O. S. 258 f.

[4]) V, S. 3 dem entsprechend Molière IV. S. 7.

den entwendeten Schatz machen einen weniger wirksamen Eindruck, als das energische Auftreten Harpagon's, der sogleich die Polizei in Bewegung setzt. — Auf einzelne Vorwürfe neuerer Kritiker, z. B. auf den Vorwurf, dass Molière den Harpagon zu wenig in Monologen sprechen lasse, will ich nicht eingehen, wie mir denn überhaupt Manches in der modernen Molière-Kritik mehr ein pathologisches, als ein historisch-ästhetisches Interesse zu haben scheint.

Das Stück wurde zuerst am 9. September 1668 auf der Bühne des Palais Royal gegeben, dann neunmal wiederholt. Bei Hofe, der sich damals zu St. Germain aufhielt, wurde es einmal gegeben, wohl am 6. November 1668 [1]). Dann wurde es am 14. December wieder aufgenommen, und 11 mal wiederholt, in den späteren Jahren Molière's aber nur vereinzelt aufgeführt. Grund dieser im Verhältniss zu anderen Stücken wenig zahlreichen Aufführungen waren die finanziellen Erträge, denn die Einnahme sank von 1069 L. 10 s. bei der ersten Vorstellung, auf 143 L. 10 s. bei der achten. Wieder war also hier die Meinung des Parterre's mit der der Kenner nicht in Uebereinstimmung, denn während *Boileau* und namentlich *Robinet* das Stück priesen, war der Beifall der Menge ein sehr lauer. Der »Avare« war trotz der komischen Einschiebsel doch viel zu ernst und bot nicht hinreichende Befriedigung für die Lachlust. Anders ist die Meinung der späterlebenden Verehrer Molière's, namentlich Derer, welche unserem Vaterlande angehören.

Hier ist der »Avare« eins der beliebtesten und noch am häufigsten übersetzten und aufgeführten Stücke des grossen Dichters, denn das Tragische des Stoffes, das doch mit einer Meisterschaft, der von den neueren deutschen Lustspieldichtern nur L'Arronge fähig ist, durch niedrig-komische Einschiebsel gemildert wird, der sittlich strenge und ernste Grundgedanke, der, ungeachtet aller scheinbaren Verletzungen der Moral, dem Stücke nicht abzusprechen ist, machen ihn dem deutschen Geschmacke besonders entsprechend.

Die von Molière benutzten Stücke sind längst vergessen, der »Avare« wird auf der Bühne und in Literaturgeschichte für immer seinen Platz behalten. Denn der überlegene Nachahmer verstand es, den voraufgehenden Komödien die charakteristischen Merkmale zu entlehnen, ohne in ihre Plattheiten, wie Uebertreibungen zu verfallen; er wusste einen echt dramatischen Stoff zugleich mit sittlichem Ernste und mit packendster Komik zu behandeln. Die entgegengesetzten Abwege, auf welche zwei seiner nächsten Vorgänger, *Boisrobert* und *Chapuzeau*, gerathen sind, den Abwegen der trocknen, unpoetischen Sittenschilderung und der übertreibenden, possenhaften Effecthascherei, hat er mit dichterischer Genialität auf's Feinste gemieden. Die Kritik ist nirgends

---

[1]) *La Grange,* Reg. S. 99. Die Truppe reist am 2. Nov. ab, gibt dann dreimal »George Dandin«, also wohl am 3., 4. und 5. Nov., und einmal den »Avare«, jedenfalls am 6., da sie erst am 7. zurückkehrt.

wirkungsloser gewesen, als dem »Avare« gegenüber, weil sie hier keine Stützpunkte in den politischen und religiösen Antipathien gewisser Kreise zu finden vermochte.

Zu Molière's Zeiten erschien nur eine Ausgabe des Stückes, (1669 bei Ribou), denn die von 1670 ist nur ein Nachdruck.

Die Besetzung ist wieder nur vermuthungsweise festzustellen. *Molière* hat zweifelsohne den Harpagon gespielt, die Frosine fiel wahrscheinlich der *M. Béjart*, die Elise der *Molière* zu. Cléante gehört in das Repertoir des *La Grange*, *Valère* in das des *du Croisy*. Marianne ist wahrscheinlich von der *de Brie* gespielt worden, und die zwei komischen Bedientenrollen übernahmen wohl *Hubert* und *L. Béjart*.

Den Abweg in das Volksthümlich-Possenhafte, wie in das Leichtfertig-Unsittliche hat hier Molière mit siegreicher Dichtergenialität vermieden. Doch die Rücksicht auf den einmal herrschenden Parterregeschmack und auf die finanzielle Existenz der Truppe, zudem die fortdauernde Nothwendigkeit, für Hoffeste und das eigene Repertoir ohne hinreichende innere Sammlung Zugstücke zu verfassen, und namentlich die steigende Concurrenz, welche das Ballet und Decorationsstück, wie die Tragödie ihm in Hofkreisen machten, durch eine völlige Accommodirung an den höfischen Geschmack zu überwinden, haben eine Anzahl Stücke geschaffen, deren Existenz der wahre Molière-Verehrer bedauern wird. Wir wollen dieselben im folgenden Abschnitt betrachten.

Elfter Abschnitt.

Molière als Volksdichter.

Vorbemerkungen.

Wenn ich unter der Ueberschrift dieses Abschnittes vier den Jahren 1668—1671 angehörende Komödien Molière's vereinige: »George Dandin«, »M. de Pourceaugnac«, »le Bourgeois gentilhomme«, »les Fourberies de Scapin«, so mag der Titel den Inhalt und die Tendenz jener Stücke ganz unrichtig anzugeben scheinen. Denn die drei ersten sind bei Hoffesten aufgeführt worden, das sich an sie schliessende Ballet, der damit verbundene decorative Pomp deutet genügend ihren hof- und salonfähigen Charakter an, indessen die Ausführung und Wahl der Sujets ist ganz dem herrschenden Parterregeschmack angepasst, der, wie auch jetzt noch, sich in Bezug auf den sittlichen Massstab dem Hofgeschmack anreihte. Der Rückfall in jene niedere, possenhafte Komik, welche die Farcen und die ersten Jugendstücke des Dichters bekunden, ist das Charakteristische jener vier Komödien, und wenn wir schon früher an Molière's dramatischen Schöpfungen ein Schwanken zwischen höherem und niederem Komödienstyl bemerkten, sei es nun, dass jene schwankende Richtung in äusseren Verhältnissen oder in inneren Antrieben ihren Grund hat, so hat jetzt das Possenhaft-Komische die höhere Komik verdrängt und bis zum »Malade imaginaire« hin des Dichters Schaffen beherrscht.

Capitel I.

George Dandin.

»George Dandin« ist zuerst am 18. Juli 1668 zu Versailles bei Gelegenheit eines mit üblichem Pompe veranstalteten Festes gegeben worden. Wir lassen das Fest, welches den Aachener Friedensschluss

zu verherrlichen bestimmt war, das Ballet, die von Lulli componirten musikalischen Einlagen unberücksichtigt [1]) und halten uns lediglich an das von Molière verfasste Stück.

Grundlage des »George Dandin« sind ausser mittelalterlichen Erzählungen, die sich durch mündliche Tradition bis zu Molière's Zeit fortgepflanzt (ähnlich also, wie beim »Médecin malgré lui«) [2]), zwei Novellen des Decamerone von *Boccaccio*, die vierte und die achte Novelle des siebenten Tages, welche von Molière mit gewohntem Geschick und den durch den guten Geschmack gebotenen Aenderungen aneinander gereiht sind. Die alte Farce: »la Jalousie du Barbouille«, oder deren italienisches Vorbild konnte nur die Schlussscenen (III, 6—13) und den Namen der ungetreuen Gattin Angélique geben. Eine Benutzung älterer Komödien, wie etwa der »Wolken« des *Aristophanes*, oder einer von *Moland* (205, A. 2) angeführten Erzählung des d'Ouville, Bruder des Dichters *Boisrobert*, ist gar nicht zu erweisen.

Wenngleich diese Entlehnungen nicht ausgedehnt genug sind, um den Raum eines ganzen Stückes zu füllen, so kann man doch auch hier dem Dichter nicht eine besonders originale Erfindungsgabe nachrühmen. Vielmehr ist der Grundgedanke, dass ein bäuerischer, unfeiner Geselle von einer vornehmen Dame des Geldes willen genommen und dann zu Gunsten eines galanteren und distinguirteren Liebhabers düpirt wird, nicht ohne Weitschweifigkeit und Wiederholungen durchgeführt. Auch die Charaktere haben keine besonderen Anziehungspunkte. Angélique, eine freche, obwohl nicht direct ehebrecherische Kokette, für deren Ausschreitungen die erzwungene Heirath eine nur schwache Entschuldigung giebt, hat nicht einmal jenen verführerischen Zauber, der sonst schönen Sünderinnen eigen ist, und die volle Kraft Molière'scher Komik ist eben erforderlich, um überhaupt ihren raffinirten Künsten und der bornirten Einfalt des Gatten noch eine komische Seite abzugewinnen. Als ein tugendhaftes Vorbild könnte noch für diese ehrvergessene und würdelose Frau die sonst raffinirte Dienerin Claudine gelten, welche dem Lubin, dem einfältigen Bedienten des die Angélique liebenden Clitandre, gegenüber eine gewisse Zurückhaltung und äusserliche Decenz zeigt, doch fehlt wieder dieser Figur die rechte Komik. Ihr Verhältniss zu Lubin ist, wie das so oft in Molière's Komödien zu finden, ein Abbild der Liebelei des Clitandre und der Angélique, nur ist es hier nicht ein realistischeres und darum komisch wirkendes, sondern ein sehr moralisches, das freilich aus diesem Grunde ohne viel komischen Effect ist. Clitandre ist wieder ein Liebhaber nach

---

[1]) S. Rélation d'André Felibien, abgedruckt bei *Moland*, Œuvres de Mol. V. p. 139 ff.

[2]) Die Benutzung einer gedruckten Vorlage wird durch die Abweichung von der ursprünglichen Fassung (s. *Moland*, S. 240 Anm.) unwahrscheinlich.

gewohntem Komödienzuschnitt, ohne hervorstechende Eigenthümlichkeiten. G. Dandin erweckt doch in dem sittlich denkenden und nicht dem Lachkitzel unterworfenen Leser allzuviel Sympathie, als dass man recht über seine ungeschickte Wildheit und ohnmächtige Leidenschaft lachen könnte, und namentlich der Schmerzensschrei am Schlusse, in dem vielleicht Molière's Erinnerung an ähnliches leidvolles Schicksal durchbricht, wirkt wahrhaftig nicht komisch. Die einzigen wohlgelungenen Figuren sind Mr. und Mme de Sotenville, die Schwiegereltern des unglücklichen Dandin. Ihr Bettelstolz, ihr zur Carrikatur werdender Standeshochmuth entschädigt uns für den Unwillen, den Angélique's ungenirte Frechheit und frivole Gewissenlosigkeit erwecken muss.

Man hat Vieles angeführt, um die offenbar leichtfertige Tendenz des Stückes zu rechtfertigen. Da soll Molière die Komödie nur geschrieben haben, um gegen die Selbstüberhebung der reichgewordenen Bourgeoisie und das unüberlegte Hineinrathen in vornehme Stände zu polemisiren, aber diese angebliche moralische Tendenz tritt ganz und gar hinter dem Possenhaften und Amüsanten zurück. Wie die Veranlassung des Stückes zeigt, kann der Zweck nur der sein, die lasciven Hofleute angenehm zu unterhalten, und dieser Zweck ist nach *Robinet's* Schilderung vom 21. Juli 1668 vollkommen erreicht worden [1]. Auch im Palais Royal, wo George Dandin vom 9. November an 10 mal (nach der fünften Vorstellung mit vier Unterbrechungen) hintereinander gegeben wurde [1], hatte die Komödie einen leidlich guten Erfolg. Noch jetzt würde das Stück an Hoftheatern ebenso Effect machen, wie es dem Geschmack der Galerie oder der von Commis und Ladenjungen angefüllten Seiten- und Mittellogen entsprechen würde. Wenn aber irgendwo und irgendwie die Molièrefeindliche Kritik ihr gutes Recht hat, so ist es dem George Dandin gegenüber, und *Rousseau's* Anathema ist bis jetzt noch von Niemandem, am wenigsten von *F. Jacobs* [2], beseitigt worden. Es soll nun keinesfalls geleugnet werden, dass die auf den Erzählungen des Decamerone und auf der italienischen Farce beruhenden Scenen bei Molière eine komische Wirkung üben, wie sie von seinen Vorgängern nicht erreicht worden ist, und dass die stärkste Probe seiner nie versiegenden Komik eben darin besteht, dass er den moralischen Unwillen über Angélique und die naturgemässe Sympathie für den betrogenen Dandin durch die Gewalt der unwiderstehlichen Lachlust überwand, aber eben hier verirrt sich sein Dichtertalent in eine Region, die der wahren Dichtkunst fern liegt. Die Harmonie zwischen sittlichem Denken und poetischem Fühlen, wie sie doch das Ziel des

---

[1]) Auch *La Grange*, Reg. 99 giebt an, dass G. Dandin vom 2. bis 7. November dreimal zu St. Germain gespielt worden sei.

[2]) S. *Humbert:* Fr. Jacobs über Molière und die Klassiker aus dem Zeitalter Ludwig's XIV. I, S. 13.

Dichters sein muss, ist hier gestört und nur eine momentane Stimmung in uns geschaffen worden, welche die Disharmonie im eigenen Inneren vergessen macht. Auf mich hat — freilich aus sehr verschiedenen Gründen — »George Dandin« eine Wirkung hervorgebracht, wie *Moser's* »Bibliothekar«. Ich lachte, aber ich schämte mich zugleich, wider mein besseres Wollen gelacht zu haben. Hier war das verletzte sittliche Gefühl die Ursache jenes inneren Zwiespaltes, dort das drückende Bewusstsein, durch die unbezwingbar komische Wirkung eines reinen Nonsens zum Lachen fortgerissen zu sein.

Zur Entschuldigung Molière's, nicht zu seiner Rechtfertigung, liesse sich Manches anführen. Einmal die Eile, mit welcher das Stück hingeworfen werden musste, die unabweisbare Rücksichtnahme auf den Modegeschmack der Höflinge, die dringende Nothwendigkeit eines Zugstückes im eigenen Repertoir, endlich eine gewisse Abspannung in Folge des rastlosen Schaffens und Kämpfens der verflossenen Jahre. Und unbestreitbar bleibt es, dass »G. Dandin«, als Posse oder Schwank betrachtet, zwar ein Meisterstück genannt werden muss, dass diese Komödie aber den Anforderungen der höheren Kunst oder gar der tieferen Moral nicht entspricht [1]).

An die erste städtische Aufführung des Stückes schliesst sich eine Anecdote, die in *Grimarest's* ergiebiger Chronique scandaleuse gebührenden Rang einnimmt. Danach habe Molière durch seinen Dandin einen Dandin bekehrt und zu seinem Freunde gemacht. Wir würden dieses Geschichtchen sehr ungläubig auffassen, auch wenn es nicht von *Grimarest* erzählt würde.

Das Stück erlebte zu Molière's Lebzeiten zwei Ausgaben: die erste erschien 1669 bei Ribou, die zweite 1672 bei Trabouillet. Die Besetzung kann nicht zweifelhaft sein. Molière gab die Titelrolle, seine Frau die Angélique; das Sotenville'sche Ehepaar wurde von du Croisy und Hubert dargestellt; Clitandre und sein Bedienter Lubin von La Grange und La Thorillière gespielt. Wer die Claudine gegeben, ist meines Wissens nicht festzustellen.

Capitel II.

»M. de Pourceaugnac«.

Wie »George Dandin«, wurde auch »M. de Pourceaugnac« zur Ergötzung des Hofes gedichtet und, mit Ballet und Musikeinlagen verbunden, am 6. October 1669 zuerst zu Chambord aufgeführt.

[1]) Eine »Epître à G. Dandin« (a. a. O. I. S. 88—104) meint, die »Hörner« desselben seien verdiente Strafe.

Wiederum wird das Stück von *Robinet* und vor ihm von der officiellen »Gazette« angepriesen. Da die spätere Molière-Kritik in diese Ueberschwänglichkeiten vielfach eingestimmt hat, so ist es Aufgabe einer unparteiischen Beurtheilung, dieselben auf das richtige Maass herabzusetzen. Damit sollen die augenfälligen Vorzüge dieser amüsanten Posse keineswegs geleugnet werden. Zunächst ist das Stück weit selbständiger und originaler, als es viele andere Molière'sche Dichtungen ähnlichen Charakters sind. Einzelne Entlehnungen und Nachahmungen sind zwar auch hier nachweisbar[1]). Die hochkomische Scene, in der Pourceaugnac von den Aerzten und dem Apotheker drangsalirt wird, zeigt die Benutzung eines Capitels der zu Lyon 1639 erschienenen »Histoire générale des larrons« und einer Stelle aus *Plautus'* »Menaechmi«. Die Unterredung zwischen Eraste und Pourceaugnac (I, 6) hat ihre Grundlage in einer Stelle der *Scarron's*chen Novelle »Ne pas croire ce qu'on voit«, doch ist Molière hier ein sehr originaler, verbessernder und verschönernder Nachahmer. Das offenherzige Selbstbekenntniss der Nérine und des Sbrigani ist einem Passus der Plautinischen »Asinaria« [2]) nachgebildet worden. Von einer Benutzung der »Désolation des filous« des *Chevalier* ist, wie schon oben bemerkt, wenig zu spüren. Endlich ist in I, 11 eine Reminiscenz aus *Virgil's* Eclogen und in II, 4 ein Anklang an *Rabelais'* »Gargantua et Pantagruel« wahrzunehmen.

Vieles bot dem Dichter die Beobachtung der Wirklichkeit, er hatte diese einfach zu porträtiren. Wie oft hatte er in seiner Wanderzeit Gelegenheit gehabt, die Eigenthümlichkeiten naturwüchsiger Provinzialen zu beobachten, die Dialecte und Redeweisen derselben kennen zu lernen. Man sollte daher nicht nach einem bestimmten Original des Pourceaugnac suchen und so dem Grimarestschen Gerede einen unverdienten Credit verschaffen. Molière hat seiner Gewohnheit gemäss das Individuelle und Locale verallgemeinert und darum selbst die localen Dialecte nicht vollständig genau nachgebildet [3]). Für die Schilderung der Aerzte, und namentlich jener unbeschreiblich komischen Consultation, bot ihm wieder die tägliche Erfahrung Stoff genug. Dass in dem t h a t s ä c h l i c h e n Inhalte jener Consultation Alles nur der Wirklichkeit abgelauscht und nicht einmal irgend etwas übertrieben oder carrikirt ist, zeigt ein Blick in das »Journal de la santé du Roi« und in das, was *Raynaud's* Forschungen über die damalige medicinische Praxis festgestellt haben.

Sonach wäre der »Pourceaugnac« ein vollendetes Lustspiel niederer Gattung, deren Zweck doch nur die treue Abbildung des alltäglichen

---

[1]) Das Folgende nach *Moland's* Einl. u. Anm. z. Pourceaugnac.

[2]) Sie ist vielleicht schon »Ec. des Femmes« III, 2 benutzt.

[3]) S. was Castil-Blaze (Molière musicien I. 63 ff.) über das »languedocien« im »Pourceaugnac« bemerkt. Mit Recht meint er, dass Pourceaugnac schon daran den ihm gespielten Trug erkennen musste.

Lebens in einer drastischen Form sein kann. Aber doch enthält das Stück Züge, die wir als Unwahrscheinlichkeiten und als Carrikaturen, welche weit über das Reale hinausgehen, bezeichnen müssen.

So wird es uns unbegreiflich bleiben, wie ein limousinischer Edelmann, der die Rechte studirt hat und somit doch eine gewisse Bildung besitzen muss, in so plumpe Fallen gehen kann, wie namentlich die Furcht vor der Polizei ihn, als Juristen und Advocaten, so sehr zu düpiren vermag. Wir bemerken hier zwar wieder die schon öfter angedeutete Eigenthümlichkeit der Molière'schen Dichtkunst, komische Helden zu erheben, indem ihr Charakter oder ihre sociale Stellung in irgend einer Weise geadelt wird, doch hier ist durch dieses an sich sehr berechtigte Verfahren eine Unwahrscheinlichkeit in das ganze Stück hineingetragen worden. Im Widerspruch mit der Bildung und Stellung des Helden, erscheint dessen Benehmen doch allzu linkisch, bornirt und vertrauensselig. Man hat zwar mit Recht darauf hingewiesen, dass der Gegensatz des Provinzialen und Hauptstädtischen damals in Frankreich ein noch grellerer gewesen, als jetzt, dass der bildende, wie verbildende Einfluss der Residenz durch die mangelhaften Verkehrsmittel damals unendlich erschwert gewesen sei. Aber Pourceaugnac begeht denn doch Dinge und zeigt namentlich eine Leichtgläubigkeit und Bornirtheit, die mit einer höheren Bildungsstufe und einer normalen Verstandesanlage kaum vereinbar sind. Das Bild des Pourceaugnac mag dem eines gewöhnlichen Bauern oder zur Noth dem eines völlig ungebildeten Landedelmanns, wie des Baron de la Crasse in *Poisson's* Lustspiele, entsprechen, dass es aber Provinzialadvocaten und überhaupt gebildetere Provinzialen à la Pourceaugnac gegeben, wird man nicht behaupten wollen. Ebenso wenig darf man zur Rechtfertigung der Naturtreue der Molière'schen Schilderung auf frühere Komödieen der französischen Literatur hinweisen, die gleichfalls das Provinzialenthum uns vorführen; denn in diesen ist der Zweck der burlesken Satire oder der theatralischen Effecthascherei noch weniger verhüllt, als in Molière's »Pourceaugnac«.

Wie im Pourceaugnac der Provinziale, so ist in Oronte der Pariser Bourgeois carrikirt. Es ist zwar möglich, dass Oronte das fein angelegte Kokettenspiel der Tochter nicht merkt, aber fast unglaublich ist es, dass er diese einem Menschen geben will, den er nie gesehen, und dass er durch Sbrigani's höchst plumpe Intrigue sofort von seinem Vorhaben abgelenkt wird. Sonst ist die tyrannische Herrschsucht, die gefühllose Stupidität eines Spiessbürgers sehr gut in Oronte gezeichnet worden.

Sbrigani und Nérine, die Intriguanten des Stückes, sind abgehärtete Bösewichter, die dem Galgen mit Mühe entgangen sind und mit ihren Schurkereien noch renommiren[1]). Es ist immer misslich

[1]) Diese Renommistereien nicht für baare Münze zu nehmen, wie *Moland*

und das sittliche Gefühl verletzend, wenn man solche Erscheinungen in einer der Belustigung dienenden Komödie vorführt, und wenn man sie noch über rechtlich und sittlich denkende Menschen triumphiren lässt, und nur Molière's unvergleichliche Komik vermag den Unwillen des sittlichen Gefühles zu überwinden. Unvermeidlich ist es aber, dass Eraste, der zur Förderung seiner Liebesangelegenheit die Mitwirkung solcher Subjecte in Anspruch nimmt, in hohem Grade unsere Sympathie verlieren muss, die wir sonst ungeschmälert dem in seiner Liebe Bedrohten schenken würden.

Verbrechernaturen, wie Sbrigani und Nérine, pflegen sonst uns eine gewisse Achtung vor ihrer geistigen Gewandtheit und fruchtlosen Energie abzunöthigen, aber im »Pourceaugnac« sind ihre Intriguenkünste doch wieder auf ein sehr gewöhnliches Niveau herabgedrückt (was freilich der rein possenhafte Charakter der Komödie bedingte), und sind so furchtbar plump und unwahrscheinlich, dass nur ein Pourceaugnac und ein Oronte ihnen zum Opfer fallen können. Es ist also auch hier ein Widerspruch zwischen dem Charakter und der Handlungsweise nicht abzuleugnen und dem Vorwurfe der Uebertreibung und bis an das Unwahrscheinliche streifenden Carrikirung kaum etwas entgegenzusetzen.

Carrikaturbilder sind endlich die beiden Aerzte. Wie treu auch Molière die unwissenschaftlichen Doctrinen, die barbarische Redeweise, die grotesken Manieren damaliger Heilkünstler porträtirt hat, die persönliche Würde und allgemein menschliche Stellung der Aerzte ist hier über Gebühr carrikirt worden. Es ist zwar lachenerregend, aber doch in Wirklichkeit nicht denkbar, dass ein Arzt dem Oronte androht, er werde ihn statt des entlaufenen Pourceaugnac als Patienten malträtiren, und die Schilderung, welche der Apotheker (I, 7) von jenen Aerzten entwirft, geht weit über das Maass des Wahrscheinlichen hinaus. Wenn also Molière hier eine komische Wirkung erreicht hat, die selbst den mürrischen Kritiker wider seinen Willen fortreisst, so wird man doch nicht leugnen wollen, dass er in der Wahl seiner Mittel die schmale Grenze, welche die Satire von der Carrikatur scheidet, öfters überschritten habe.

Von den Charakteren der beiden Liebenden ist derjenige der Julie trefflich gezeichnet. Sie ist ein natürliches, entschlossenes und schlau berechnendes Mädchen, das an Geist nicht nur einen Oronte und Pourceaugnac aussticht, sondern auch ihren unselbständigen Liebhaber bei weitem übertrifft. Ihre feine und wohlberechnete Koketterie würde zwar den nicht täuschen, der selbst den Koketten manches Spiel angeboten und im Gewinne, wie im Verluste das beste Erbtheil des Mannes, den Glauben an das Weibliche, verloren, aber sie reicht doch für eine Intrigue aus, durch die sie das Ziel ihres Lebens er-

---

S. 439 A. will, ist unthunlich, da der ironische Charakter dieser Selbstgeständnisse doch von Molière angedeutet werden musste.

reicht und die viel mehr Reflexion und Menschenkenntniss erfordert, als Nérine's und Sbrigani's Machinationen [1]).

Eraste ist dagegen ein recht gewöhnlicher »jugendlicher Liebhaber«, ein willenloses Werkzeug in den Händen der »ingénieuse Nérine« und des »adroit Sbrigani« und von dem naiven Glauben aller unerfahrenen Liebenden beseelt, dass schliesslich ihm die Auserwählte doch in den Schoss fallen werde, wogegen die klügere Julie an die Möglichkeit einer Trennung denkt (s. I, 4. *Moland*, a. a. O. S. 440).

Die Intrigue des Stückes besteht aus zwei Theilen, die aber mit unleugbarer Meisterschaft in einander geschoben sind und in der Person des Sbrigani und seiner Helfershelferin Nérine ihren Mittelpunkt haben. Durch die weniger geschickte Hauptintrigue wird dem Pourceaugnac nicht nur die Ehe, sondern auch der Aufenthalt in der unerquicklichen Residenz verleidet und ihm die Flucht aus derselben als einziges Rettungsmittel vorgespiegelt, ebenso Oronte mit Abneigung gegen seinen unbekannten Schwiegersohn erfüllt. Nebenher geht eine von Julie nach Anleitung Sbrigani's (so ist wohl die Stelle I. 4. a. a. O. S. 439 aufzufassen) geschickt ausgeführte Intrigue, durch welche der habgierige Vater bestimmt wird, in die Ehe mit Eraste zu willigen, obwohl ihm durch sie einige tausend écus verloren gehen. Einzelne Scenen der Intrigue sind von kostbarem Humor und packendster Komik. So gleich das erste Auftreten des Pourceaugnac, seine Unterredung mit Eraste, die Consultationsscene, die erste Begegnung mit Oronte und mit Julie, die Scene, in der dem ehrsamen Provinzialen eine Cohorte unehelicher Kinder angedichtet und in persona vorgeführt wird, das Rencontre des als Dame verkleideten Pourceaugnac mit den beiden Schweizern u. A. Genug, wer herzlich lachen, wer die verdriessliche Laune auf immer curiren will, der lese wieder und wieder den Pourceaugnac, und wenn bei hartnäckiger Melancholie auch dieses Mittel versagt, so sehe er sich überdies *Moser's* »Bibliothekar« an. Der Kritiker freilich wird nicht immer mit den Lachern im Parterre und auf der Galerie einverstanden sein, und das ist des Kritikers unzweifelhaftes Recht. So ist gleich ein Mittel des dramatischen Effectes, in dem Maasse wenigstens, wie es Molière angewandt hat, von der ästhetischen Kritik kaum zu billigen, und doch bringt es auf der Bühne stets eine unfehlbar komische Wirkung hervor. Ich meine das Lächerlichmachen von dialectischen und localen Eigenthümlichkeiten, die an und für sich ihr gutes historisches Recht haben, aber durch das Fremdartige und Ungewohnte lächerlich werden, ebenso die Verspottung eines kleinbürgerlichen Familienbewusstseins, das in der Person des Pourceaugnac freilich zur Carrikatur wird. Solche Mittel

[1]) Nach I, 4. (*Moland*, a. a. O. S. 439) ist diese Intrigue zwar im Allgemeinen ihr vorgezeichnet, doch bleibt die Ausführung ihrem Scharfsinne überlassen.

bringen, eben weil sie gewöhnlich sind, bei gewöhnlichen Menschen die sicherste Wirkung hervor und auch ein Apollo, der sich einmal in die Gestalt eines Satyren verirrt, kann sie nicht entbehren. Ein vulgäres Bühnenmittel ist auch der drastische Spott, der I, 3 (a. a. O. S. 436) mit dem Namen Pourceaugnac getrieben wird.

Wenn freilich dem Pourceaugnac sich nichts Besseres nachrühmen liesse, als dass er das Zwerchfell erschüttere, so würde Molière auf ein Niveau mit den modernen Possenfabrikanten — nomina sunt odiosa! — zu stellen sein. Aber das Stück ist keineswegs ein reiner, nur auf die Lachlust speculirender Nonsens, sondern hat seine culturhistorische Beziehung und eine wohlberechtigte sittliche Tendenz. Die geistige Stagnation, wie sie der von der Cultur unberührte Provinzialismus nicht minder bekundet, als die dem Fortschritte feindliche Quacksalberei und advokatische Rabulistik ist hier dem sicher wirkenden Spotte preisgegeben. Ebenso enthält das Stück einen scharfen Protest gegen den engherzigen, unverständigen Familiendespotismus und verkündet den Triumph der Rechte des menschlichen Herzens. Auch der wohlberechnenden Schlauheit und ihrem Siege über bornirte Einfalt und Unerfahrenheit wird das Lob geredet und schliesslich wird die Schurkerei durch den guten Zweck, dem sie planvoll dient, einigermassen entschuldigt. Wer, wie ich es in einem Artikel des Herrig'schen Archives gethan, den Pourceaugnac mit *Kotzebue's* ungeschickten Nachahmungen: »Pachter Feldkümmel« und »Rochus Pumpernickel« vergleicht, wird die unendliche Ueberlegenheit des grossen Komödiendichters am sichersten erkennen.

Im Palais Royal wurde das Stück vom 15. November ab 20 mal hintereinander mit glänzendem finanziellen Erfolge gegeben (die zweite Vorstellung gab einen Ertrag von 1249 L.), der natürlich vor Allem den Uebertreibungen und Verzerrungen, nicht den Vorzügen des Stückes zu danken war. Die erste Ausgabe erschien bei *Ribou* im März 1670 (achevé d'inprimer le 3 mars), eine zweite folgte 1673. Das Balletbuch war schon 1669 erschienen. Besetzt war es folgendermassen:

Mrs. de Pourceaugnac	— Molière
Oronte	— L. Béjart (?)
Julie	— Arm. Molière
Nérine	— Madel. Béjart
Lucette	— Hubert
Eraste	— la Grange
Sbrigani	— du Croisy (?)

Die Vertheilung der Nebenrollen ist unbekannt[1]).

[1]) In den oben erwähnten »Epîtres diverses« ist auch »M. de Pourceaugnac« (II, 185—204) mit einer Epître bedacht worden, die aber nur eine Schilderung des ländlichen Idylles enthält.

Capitel III.

»Le Bourgeois gentilhomme«.

Ungefähr ein Jahr nach der ersten Aufführung des »Pourceaugnac« wurde der »Bourgeois gentilhomme« gleichfalls bei einem Hoffeste zu Chambord am 13. October 1670 aufgeführt. Wie Charakter und Tendenz beider Stücke eine verwandte ist — sie kämpfen beide den Kampf der Klugheit und Bildung gegen die Einfalt und Formlosigkeit, welche hier mit Selbstüberhebung gepaart ist —, so sind sie auch beide selbständige und originale Dichtungen. Soviel Mühe man sich auch gegeben hat, Quellen und Vorbilder des Stückes zu entdecken, man ist doch nur zu geringen Resultaten gelangt. Als sicher festgestellt ist anzusehen, dass in Act. II, Sc. 6 Molière eine Schrift des *Cordemoy*, Mitglied der französischen Academie, wörtlich ausgeschrieben (der Titel derselben ist: »Discours physique de la parole«) und dass er ebendaselbst eine Schrift seines Freundes *Rohault*: »Traité de Physique«, die damals nur als Manuscript existirte, benutzt hat[1]). Man hat Einzelnes in jener Scene auf die »Wolken« des Aristophanes zurückführen wollen, doch ist die Aehnlichkeit nicht nur, wie *Moland* a. a. O. S. 146, 1 sagt, »éloignée«, sondern so verschwindend, dass hier höchstens eine ganz ungefähre Reminiscenz, nicht eine wirkliche Benutzung des griechischen Stückes anzunehmen ist. Ebensowenig ist für III, 12 an eine Benutzung des »Don Quijote« von *Cervantes* (II, 5)[2]) zu denken; die zwischen beiden Stellen vorkommenden Uebereinstimmungen sind aus der Aehnlichkeit der Situation und des Charakters der redenden Personen zu erklären.

Zu der Unterredung des als Türke verkleideten Cléante und seines den Dolmetscher spielenden Bedienten Covielle mit dem albernen Jourdain (IV, 6) bietet ein von *Rotrou* 1647 veröffentlichtes Stück: »La sœur«[3]), das auch öfters von der Molière'schen Truppe gespielt worden ist (s. *la Grange*, Reg. S. 48, Oct. 1662), gewisse Analogien dar. Dieses von Molière auch in den »Fourberies« benutzte Stück scheint mir eine freie Nachbildurg des »Phormio« des *Terenz* zu sein, und sein ungefährer Inhalt ist folgender: Lélie, Liebhaber der Aurélie, theilt

---

[1]) S. *Moland* a. a. O. VI, 151, A. 1 und *Fritsche* Bd. IV, 57, A. 129. Aus *Moland* und *Fritsche*, der mancherlei Ergänzungen gibt, entnehme ich im Wesentlichen, was ich über die literarischen Vorbilder des »Bourgeois« sage, glaube jedoch, das Entnommene vervollständigen und ergänzen zu können.

[2]) Nämlich die bekannte Streitscene zwischen Sancho Pansa und seiner Frau.

[3]) Befindet sich auf der KK. Bibliothek zu Wien.

seinem Diener Ergaste mit, dass sein Vater Anselme ihn noch an diesem Tage mit Eroxène, der Geliebten des Eraste, verheirathen wolle, und dass gleichfalls seine eigne Geliebte einem alten, reichen Manne, Polydore, verkuppelt werden solle. Dieselbe Nachricht theilt die Lydie, Dienerin eines Onkels der Eroxène, dem Eraste mit und die beiden in ihren Herzensneigungen bedrohten Liebhaber sprechen sich nun über die Sache aus. Dabei erzählt Lélie, dass seine Mutter und seine Schwester Aurélie auf einer Seereise vor 15 Jahren von Piraten gefangen genommen und als Sklaven verkauft worden seien, und dass der Vater ihn vor Kurzem nach Constantinopel geschickt habe, um Beide loszukaufen. In Venedig wird er nun von einer schönen Sklavin, Sophie bezaubert, kauft sie los, bringt sie als Gattin und angebliche Schwester Aurélie zurück und verkündet dem Vater, die Mutter sei gestorben. Der schlaue Ergaste, Lélie's Diener, schlägt nun vor, Eraste solle sich um Aurélie bewerben, Lélie scheinbar Eroxène heirathen, beide Paare dann zusammenziehen und im Geheimen die Gattinnen wechseln, bis die Väter gestorben seien und damit der Grund des Truges hinwegfiele. Act II hat für die weitere Entwickelung keine Bedeutung und enthält nur Klagen des Anselme, dass Lélie stets bei seiner angeblichen Schwester weile, und der Eroxène, dass Eraste sie für untreu halte. In Act III treten Géronte und sein Sohn Horace auf, der seit jungen Jahren in türkischer Sklaverei sich befunden hat und dann vom Vater losgekauft worden ist. Horace spricht nur türkisch. Géronte überbringt dem Anselme einen Brief von dessen todtgeglaubter Gattin. Aurélie, darüber befragt, wird von Géronte als Sklavin Sophie erkannt, doch Anselme will nichts glauben. Géronte geht mit Horace ab und sagt diesem: Mem, worauf derselbe (das von Molière als Bel-men adoptirte) Belsem = ich weiss nicht, antwortet. Den etwaigen Argwohn des Anselme sucht Ergaste zu bekämpfen, und gibt sich dabei den Anschein, türkisch zu verstehen. Er hat die Keckheit, mit Horace sich wirklich in ein türkisches Duett, dem Molière Einzelnes entlehnt hat (s. u.) einzulassen. Horace versteht natürlich nichts, der einfältige Anselme glaubt, Horace habe getrunken, weil dessen Augen leuchten, und beschliesst, sich an dem Géronte für seinen angeblichen Betrug zu rächen. Der Schluss des Stückes ist so, dass Constance, die plötzlich heimkehrende Mutter Lélie's, die Aurélie (Sophie) als ihr leibhaftiges Kind anerkennen will, nachdem der Sohn den Trug eingestanden, Lydie dann aber die Verwicklung dadurch löst, dass sie mittheilt, Sophie sei eigentlich Eroxène und Eroxène Aurélie, die beiden Mädchen seien in ihrer Jugend vertauscht worden. So klärt sich nun Alles zu allgemeinster Befriedigung auf. *Rotrou's* Stück spielt in Nola und ist jammervoll schwach.

Molière hat nun dieser Komödie in Act IV, Sc. 5 einzelne Ausdrücke entlehnt[1]), und ebenso bietet Act II, Sc. 6 manche Ana-

[1]) Aufgezählt bei *Fritsche* a. a. O. S. 124, A. 369.

logie zu *Rotrou* III 5, so dass ich beide Scenen nebeneinander setzen will.

Rotrou:	Molière:
Ergaste: Cabrisciam *ogni Boraf embus*aim Constantinopola.	Cléante: *Ambousahim ogni Boraf,* Jordina, Salamele qui.
Horace: *Ben-Belmen,* ne sensulez.	Cléante: (weiter unten) *Bel-men.*
Anselme: Eh bien, que veut-il dire?	Covielle à Jourdain: C'est à dire:
Ergaste: Qu'en vous imposant, son père a voulu rire, qu'il est d'humeur railleuse et n'a jamais esté en Turquie.	M. Jourdain votre cœur soit toute l'année comme un rosier fleuri. Ce sont façons de parler obligeantes en ce pays-là.
Anselme: En quel lieu l'a-t-il donc acheté?	
Ergaste: Carigar camboco, ma io ossarsando.	Cléante: *Carigar camboto* oustin moraf.
Horace: *Bensem-Belmen.*	Cléonte: *Bel-men.*
Ergaste: A Lipse en Négropont.	Covielle: Il dit: Que le ciel vous
Anselme: O teste vieille et folle. Sçachez par quel chemin ils sont venus à Nole?	donne la force des lions et la prudence des serpents.
Ergaste: *Ossarsando,* nequei nequet poter lever cosir Nola.	Coviella: *Ossa* binamen sadoc baballi oracaf auram.
Horace: Sachina Basambasce agrir se.	
Ergaste: Il dit, qu'on vient par mer sans passer par Venise.	Covielle: Il dit, que vous alliez vite, avec lui préparer pour la cérémonie, afin de voir ensuite votre fille et de conclure le mariage.

Folgt Einiges, was von Molière nicht benutzt werden konnte, dann:

Horace: Vare hec.	Jourdain: Tant de choses en deux mots?
Ergaste: Vous devinez. Il dit qu'ils sont entrés dans une hôtellerie, où trinquant à l'honneur de leur chère patrie, Et d'un peu de bon temps regalant leurs esprits, Son père en a tant pris qu'il s'en est trouvé pris.	Covielle: Oui, la langue turque est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles. Allez vite où il souhaite.

Es finden sich also geringe Uebereinstimmungen zwischen beiden Scenen. Der Grundgedanke, durch fingirtes Türkenthum einen dummen Alten zu täuschen, ist derselbe, die Situation aber ganz verschieden. Sonstige, ganz vereinzelte türkische Wendungen, die Molière dem Rotrou entnahm, möge man in den Anmerkungen der Fritscheschen Ausgabe aufsuchen.

Eine directe Nachahmung von Stellen der »Faux Moscovites« des *Poisson*, oder der »Costeaux« des *Villiers* ist kaum anzunehmen. Die Uebereinstimmungen des »Bourgeois« und jener beiden früheren Stücke ergeben sich aus der Aehnlichkeit der Situation.

Uebersehen ist dagegen von den bisherigen Kritikern und Commentatoren, dass Einzelnes in den Reden des Maître d'armes (II, 3 und II, 4) aus *Scarron's* »Jodelet duelliste« (a. a. O. II, S. 350) entnommen ist. Ich stelle wieder das Uebereinstimmende zusammen:

Scarron:	Molière II, 3:
Dites vous, *sans duel un état est perdu, c'est le seul métier noble, où la vertu s'exerce et rien n'est comparable à la Quarte ou à la Tierce.*	Et c'est en quoi l'on voit, *de quelle considération nous autres nous devons, être dans un état et combien la science des armes l'emporte sur toutes les autres sciences*, comme la danse, la musique la . . u. II, 4: Et moi, je leur soutiens à tous deux *que la science de tirer les armes est la plus belle et la plus nécessaire de toutes les sciences.*

Das ist Alles, was Molière benutzt hat. Ob Jourdain ein satirisches Abbild eines Hutmachers, Gandouin, sei, ob die türkische Ceremonialscene auf Befehl des Königs und aus Rache für den Hochmuth eines bei Ludwig XIV. accreditirten türkischen Gesandten von Molière in Gemeinschaft mit dem Chevalier d'Arvieux und Lulli gedichtet worden, ist nach *Grimarest's* und anderer noch zweifelhafterer Berichterstatter Angaben schwerlich auszumachen. Wie weit Lulli's Antheil überhaupt reicht und ob er sich auf die musikalische Composition beschränkt, ist gleichfalls nicht erweisbar. Thatsache scheint es aber zu sein, dass Lulli selbst den Muphti spielte, dabei durch seine Possenreisserei den König belustigte und für sich eine Secretärstelle erwarb.

Auch gegen den »Bourgeois gentilhomme« hat *Rousseau* eine Kritik gerichtet, welche nicht ohne Grund dem Dichter es zum Vorwurf anrechnet, dass er den Schwindler Dorante zu einem Gegenstande des allgemeinen Interesses mache. Es ist in der That ein moralischer, wie ästhetischer Fehler, dass Dorante unbestraft bleibt und sogar noch durch Dorimène's Hand beglückt wird, und es ist wieder nur aus der ganzen Behandlungsweise des Stoffes, die offenbar mehr dem Geschmacke des vornehmen und niederen Pöbels, als den Anforderungen der Kunst dient, und aus der Eile der Abfassung zu erklären, warum Molière einen offenbaren Verstoss gegen das Wesen der Dichtkunst beging. Bei dem Mangel an Zeit, wie an innerer Concentration, der dem Vielbeschäftigten gerade in der letzten Periode seines Dichtens so hinderlich war, war sein Augenmerk nur auf Eins gerichtet: auf die satirische Polemik gegen die geldstolze, ungebildete und aufgeblähte Bourgeoisie und ihr entwürdigendes Nachäffen adliger Manieren. Darum ist der Charakter des Dorante, wie der Dorimène's keineswegs mit aller Schärfe gezeichnet worden. Dorante ist im letzten Acte, wo er den wohlberechtigten Interessen des Liebespaares dient, ein anderer, als der aufgeblasene Schwindler und gewissenlose Betrüger, der die Bornirtheit eines Spiessbürgers für seine finanziellen Bedrängnisse ausnutzt. Dorimène erscheint uns während des ganzen Stückes zwar als eine noch unverdorbene Modedame, welche die Geschenke des zweifelhaften Dorante und die Dreistigkeit des albernen Jourdain mit Widerstreben zurückweist;

aber, so fragt *Moland* a. a. O. S. 165 mit Recht, sollte sie nicht die Rolle ahnen, zu der sie Dorante's unschöne Diplomatie bestimmt, und sollte sie in die Ehe willigen, ohne den Charakter ihres Gatten durchschaut zu haben? [1]) Während also bedeutendere Komödien des Dichters, wie »Don Juan« und »Misanthrope«, die äusserlich lockende Verderbtheit der vornehmen Gesellschaft mit treffendster Schärfe geisseln, sind hier die verletzten Seiten jener »noblen« Frivolität verhüllt oder verschönert, um den ganzen Stachel der Satire ungeschwächt gegen eine Kaste der Bourgeoisie zu richten, welche die schlechten Eigenschaften des hohen Adels nachäfft, ohne dessen Vorzüge und anererbten Rechte erwerben zu können.

Es ist ein Irrthum, zu glauben, dass Molière in dem Jourdain nur einen gutmüthigen und unerfahrenen Einfaltspinsel, wie im Pourceaugnac, humoristisch verspotten wolle, denn eine scharfe, schneidende Satire, die jede Sympathie des Dichters für sein Opfer ausschliesst [2]), durchzieht das Stück. In damaliger Zeit, wo die sociale und politische Stellung des Adels eine weit hervorragendere war, als jetzt, und andererseits mit der Käuflichkeit der Aemter und der wenig sparsamen Verleihung von Adelstiteln doch der Zugang zur »noblesse« erleichtert wurde, war ein Streben, wie es der reichgewordene Jourdain zeigt, verständlich genug. Viele, denen die Erlangung des Adelstitels unmöglich war, massten sich denselben an, und Andere, die ihn hatten, suchten sich wieder einen höheren Rang, als ihnen gebührte, beizulegen. Charakteristisch ist es, dass Jourdain durchaus gentilhomme, d. h. ein Adliger von Geburt, sein will, dass er auch gern seinen Vater noch im Grabe zum gentilhomme stempeln möchte und dessen bürgerliches Metier um jeden Preis verschweigen will. Seinem beschränkten und darum das Reale und Mögliche verkennenden Sinn genügt der bloss erworbene, nicht auch ererbte, Rang durchaus nicht.

Jourdain ist nun in seiner Einfalt keineswegs harmlos und unschädlich, wie Pourceaugnac, sondern leichtfertig, pflichtvergessen und gefühllos. Seinen Stand und seine Familie verachtet er, das Glück der Tochter will er, seiner vornehmen Marotte zu Gefallen, zerstören, sein Vermögen verschleudert er, seine persönliche Würde giebt er selbst Dienstboten gegenüber preis. Es ist daher eine gerechte Strafe, die unsere volle moralische Sympathie hat, wenn Jourdain von seinen nächsten Angehörigen, selbst von der Dienstmagd Nicole, verspottet und verhöhnt wird, wenn die Tochter sich mit Fremden gegen den Vater verbündet, wenn der aufgeblasene Dummkopf endlich unter

---

[1]) *Fritsche's* Bemerkung: »Dorante sei kein blosser Industrieritter, denn sonst würde ihm Dorimène schliesslich nicht die Hand reichen können«, ist weder ganz logisch, noch auf Kenntniss des weiblichen Charakters beruhend.

[2]) Von einer solchen Sympathie redet verkehrter Weise der englische Kritiker in den »Daily News«, s. *Humbert*: Englands Urtheil über Molière, S. 36.

allgemeinem Gelächter zum Narren gehalten und gründlichst düpirt wird. Hier verzeihen wir dem Dichter alle groteske Uebertreibung, alle possenhaften Effectscenen, alles Hinwegsetzen über die alltäglichen Begriffe von Recht und Moral; die Tendenz ist eine entschieden moralische.

Freilich die Haupteffectscene im »Bourgeois« (IV, 13) ist durchaus unwahrscheinlich, und wird nur dadurch erträglich, dass unsere Lachlust in den vorhergehenden Acten schon allzu sehr angeregt ist, um noch durch Verstandesreflexion gezähmt zu werden. Denn was will es sagen, wenn *Fritsche* a. a. O. S. 24 zur Rechtfertigung jener Scene bemerkt: »Eine freilich um 16 Jahre spätere, vollbeglaubigte (?) Anecdote (!) beweist, dass Molière in der Creirung des Bourgeois zum Mamamouchi sich nicht aus den Grenzen der Möglichkeit entfernt hat. Ein Abbé Saint-Martin liess sich von argen Spassvögeln wirklich einbilden, dass der König von Siam ihn zum Mandarinen und Marquis von Miskou ernannt habe, und eine noch tollere Ceremonie über sich ergehen, als Herr Jourdain. So geschehen zu Caen im Jahre 1686 und beschrieben in der »Mandarinade etc.«. La Haye 1738. (Also in einer nicht zeitgenössischen Schrift!) [1]).

Ist denn jene »Mandarinade« eine unbedingt zuverlässige Quelle, und vermag uns das Zeugniss eines Kreisphysikus davor sicher zu stellen, dass wir in jenem Abbé nicht einen geistig Gestörten oder doch an der fixen Idee des Grössenwahnsinns Leidenden vor uns haben?

Sonst ist in Jourdain der Charakter eines reich gewordenen Parvenu sehr treffend gezeichnet. Wie allen diesen Menschen fehlt ihm der wahre Bildungstrieb, und wenn er in Philosophie und schönen Künsten Unterricht sucht, so geschieht es nur, um das vornehme Exterieur besser nachahmen und mit gelehrt klingenden Floskeln prunken zu können. Gerade in diesen Unterrichtscursen zeigt sich sein ungebildetes und beschränktes Naturell bei jeder Gelegenheit.

Wenn also Molière's Satire sich gegen ein entartetes Glied der Bourgeoisie, das die Schranken des Standes nicht durch Aneignung einer höheren Geistesbildung, sondern durch kindisches Nachäffen vornehmer Manieren zu übersteigen sucht, richtet, so bekundet gerade dies den echt bürgerlich-demokratischen Sinn des grossen Dichters. Als hätte er das Missverständniss späterer Kritiker, die gerade aus dem »Bourgeois gentilhomme« eine Anklage wegen Verspottung der bürgerlichen Gesellschaft herleiteten, geahnt, hat er in Cléonte einen höchst achtungswerthen Vertreter des gebildeten Bürgerstandes, und in Madame Jourdain eine naturgetreue Repräsentantin des Kleinbürgerthums dem verächtlichen Jourdain an die Seite gestellt.

Cléonte hat als Mensch, wie als Liebhaber, manche Aehnlichkeit

---

[1]) Die bereits von *Génin,* Lexique comp. de la langue de Mol., p. 41, erwähnt wird.



mit dem Valère des »Tartuffe«, wie denn überhaupt beide Stücke Uebereinstimmungen zeigen. Bei redlicher und nobeldenkender Sinnesart zeigt er ein starkes Selbstbewusstsein und rege Empfindlichkeit, wo dieses verletzt wird. Darum scheut er selbst den Bruch mit der Geliebten nicht, als die Ehre es ihm gebietet, und tritt auch dem Jourdain, von dem er das Glück seines Lebens erbitten will, mit echt bürgerlichem Stolze gegenüber. Er ist ein Mann, der durch Bildung vorwärts zu kommen sucht, der in der Armee gedient hat, der die Verdienste seiner Vorfahren, die ehrenvolle Aemter bekleidet, wohl zu schätzen weiss, ohne darauf sich etwas einzubilden.

Madame Jourdain ist das treue Bild einer braven, biederen, ihres Werthes sich wohlbewussten Bürgersfrau. Ihr zwar beschränkter, aber kerngesunder Sinn durchschaut die lächerliche Selbsttäuschung des Gatten, wie die eigennützige Freundschaft Dorante's. Ihrer Stellung als Gattin wohl kundig, tritt sie den hochgeborenen Eindringlingen kraftvoll entgegen, nur zeigt sie schwerfällige Fassungsgabe, als man die gegen Jourdain geplante Intrigue ihr verständlich zu machen sucht.

Die Schilderung des Liebesverhältnisses zwischen Cléonte und Lucile, der Zwist der Beiden und die Wiederaussöhnung hat unverkennbare Aehnlichkeit mit der Versöhnungsscene im »Tartuffe«. Auch der Charakter der in dem Stücke sehr zurücktretenden Lucile hat in seiner noch wenig entwickelten, neckischen Koketterie und backfischartigen Empfindlichkeit Manches, was an Mariamne erinnert. Ebenso ist die Magd Nicole ein verflachtes Abbild der Dorine. Ihr Verhältniss zu Covielle ist eine komische Nachäffung der Liebe Lucile's und Cléonte's. Covielle ist eine jener oft anzutreffenden Bedientenfiguren, die in ihrer raffinirten Schlauheit sich trefflich zu Intriguanten und Förderern von Liebesangelegenheiten eignen.

In dem Philosophen, dem Meister der schönen Künste und dem Meister Schneider hat Molière die marktschreierische Selbstüberhebung verschiedener Berufsclassen trefflich vorgeführt. Eine besonders scharfe Spitze wird dabei gegen die philosophische Afterweisheit und Dünkelhaftigkeit gekehrt, denn dem Philosophen geht es am schlimmsten, er bekommt von den Anderen eine Tracht Prügel. Man darf aber daraus nicht auf des Dichters Verhältniss zur Schulphilosophie schliessen, schon weil Vieles in den Auseinandersetzungen des Philosophen aus Schriften Anderer entlehnt ist.

Mit modernen Possen hat der »Bourgeois« insofern Aehnlichkeit, als manche Füllscenen eingelegt sind, die für die Entwickelung des Stückes wenig oder nichts austragen. Eine überflüssige Zugabe sind die französischen, italienischen und spanischen Lieder[1]) des »Ballet des nations«.

---

[1]) Warum sollte nicht Molière die beiden letzteren gedichtet, sondern die Mithülfe *Lulli's*, wie *Fritsche*, a. a. O. S. 14, meint, in Anspruch genommen haben?

So stellt sich uns der »B. g.« nach seiner culturhistorischen und ästhetischen Seite in den Grundzügen dar. Eine Beurtheilung desselben vom Standpunkte des Musikkritikers wird man bei *Castil-Blaze* a. a. O. II, S. 10—41 finden[1]).

Ueber die erste Vorstellung des damals in drei Acte von ziemlich gleichmässiger Länge getheilten »Bourgeois gentilhomme« offenbart uns der vielwissende *Grimarest*, dass der Hof das Stück nicht goutirt habe, weil der König dem Dichter nicht seinen Beifall gespendet. Erst bei der zweiten Vorstellung, am 16. October, habe Ludwig XIV. die tiefe Weisheit seiner ästhetischen Kritik dadurch enthüllt, dass er zu bemerken geruht, er habe bei der ersten Aufführung gefürchtet, durch das treffliche Spiel der Darsteller geblendet zu sein — und desshalb geschwiegen, jetzt erst, wo er das Verdienst des Dichters von dem der Schauspieler sondern könne, wolle er seinen gnädigen Beifall nicht vorenthalten. Merkwürdig nur, dass die Zeitgenossen, namentlich die Feinde des Dichters, ein solches deprimirendes Geschick verschwiegen, dass ferner Ludwig XIV. sich sonst nie als einen so difficilen Kritiker gezeigt hat. Wir werden hier also am besten nach *Voltaire's* Grundsatz: »Je doute de tout et surtout d'anecdotes« verfahren und das Geschichtchen ins Fabelreich der Grimarest'schen Molièremythen versetzen. Vielleicht hat aber die etwas kühle Anzeige der »Gazette« vom 14. October, in welcher nur die Musik gelobt wird, zu jener Anecdote Anlass gegeben. Der Erfolg der anderen Hofaufführungen (20. und 21. October zu Chambord; 9., 11. und 13. November zu St.-Germain-en-Laye) geht aus *Robinet's* Brief vom 22. November[2]) hervor. Vom 23. November an wurde der »B. g.« im Palais-Royal-Theater mit glänzendem Erfolge gegeben und beherrschte mit *Corneille's* »Bérénice« zusammen bis Ostern 1671 das Repertoir fast ausschliesslich. Erst bei der vierundzwanzigsten Aufführung sank die Einnahme auf 346 L. Das Ballet erschien 1670 bei Ballard, die erste Ausgabe in Commission bei Le Monnier; 1673 folgte die zweite bei Barbin erschienene. Besetzt waren die Rollen folgendermassen: Jourdain — Molière; Madame Jourdain — Hubert; Lucile — A. Molière; Cléonte — la Grange; Dorimène — Mlle Debrie; Dorante — la Thorillière; Nicole — Mlle Beauval; Elève du maître de musique — la Gaye; Maître d'armes — de Brie; Maître de philosophie — du Croisy[3]).

---

[1]) Derselbe bemerkt auch mit Recht: »ce turc et ce latin (de Sganarelle) n'ont aucun sens et ne peuvent être hasardés qu'à la faveur de l'ignorance des personnages à qui ces phrases extravagantes sont adressées«. A. a. O. S. 365. In den Scenen IV, 10—13 ist die lingua franca angewandt.

[2]) Abgedruckt b. *Moland* a. a. O. S. 113; ebds. S. 101 *Robinet's* lobender Bericht vom 18. October.

[3]) In den »Epîtres div.« (s. o.) wird (I, S. 48—67) Jourdain abgekanzelt, weil er über den Stand seines Vaters hinauswolle.

Capitel IV.

»Les Fourberies de Scapin«.

Während wir den beiden vorhergehenden Stücken eine moralische Tendenz und eine unvergleichliche Komik nachrühmen durften, müssen wir von den am 24. Mai 1671 im Palais Royal zuerst aufgeführten »Fourberies de Scapin« zugestehen, dass hier in der Weise des »George Dandin« und der Erstlingswerke Molière's die raffinirte Schlauheit auf Kosten des Rechtes und der Moral gefeiert wird und dass nur der unerschöpfliche Witz und die lebendige Intrigue uns für die Verletzung des moralischen Gefühles entschädigen können. Die Grundlage des Stückes geht auf den »Phormio« des *Terenz* zurück, eine Komödie, die an grobkomischen Scenen, an possenhaften Einschiebseln reicher ist, als die übrigen des römischen Dichters, so dass mit einigem Recht *Klein* [1]) in gewohnter Ekstase behaupten durfte, das Pariser Publikum der Lorettenkomödie würde das nicht ertragen. Daneben ist für die erste Scene des Stückes jene oben besprochene Nachahmung des »Phormio«, »La Sœur« benutzt, auch ist wohl der Name Géronte ebendaher entlehnt worden und die Gestalt des Intriguanten Ergaste nicht ohne Einwirkung auf die Zeichnung des Scapin gewesen, obgleich directe Nachahmungen mir nicht erweisbar scheinen [2]). Unerweisbar ist auch, ob die komische Beichte des Scapin (II, 5) auf ein italienisches Canevas, »Pantalon, père de famille«, dessen Entstehungszeit ganz unsicher ist, zurückgeht. Die Durchprügelung des in einem Sacke versteckten Géronte ist eine Reminiscenz an die Possen des Marktschreiers *Tabarin*, wie schon *Boileau* in einer oft angeführten Stelle des »Art poétique« hervorhebt. Die Entlehnungen und Verbesserungen von *Cyrano's* »Pédant joué« haben wir in Abschnitt III bereits hervorgehoben [3]). Der Schluss von A. II, Sc. 10 stammt wieder aus einer römischen Komödie, den »Bacchides« des *Plautus*, wie bereits *Moland* a. a. O. S. 474, A. 1 nachgewiesen hat.

»Phormio«, wie das französische Stück, ist eine Intriguenkomödie, deren Ausgang durch einen Zufall herbeigeführt wird. Doch Molière's Ueberlegenheit über *Terenz* tritt in der Durchführung der Intrigue hervor. Alles concentrirt sich hier um die Person des Scapin, jenes prahlerischen, abgefeimten valet, der vor den Stockschlägen der vornehmen Herren zittert und doch ihnen die ärgsten Streiche spielt, der seinem Herrn sich unentbehrlich zu machen weiss und desswegen

---

[1]) Gesch. d. Dramas, II. S. 625.

[2]) Der Schauplatz der Handlung ist in beiden Stücken Italien.

[3]) Die Benutzung dieses Stückes wird schon in den Menagiana a. a. O. I. S. 264 angedeutet.

seine Schurkenstreiche, wie die Geheimnisse des Gebieters auszuplaudern wagt. Erst nach seiner Anleitung greift Silvestre, ein vorsichtigerer und weniger raffinirter Charakter, in die Intrigue ein.

Im Terentinischen Stück fehlt diese einheitliche, dramatisch so wirksame Concentration der Intrigue. Geta handelt anfangs selbständig, indem er dem Phaedria angiebt, wie er den Vertheidiger seines Bruders dem erzürnten Vater gegenüber machen soll, dann schwindelt er, nach Phormio's Angaben, den beiden Alten in meisterhaft geschickter Weise Geld ab, um dem Phaedria den Besitz der geliebten Sklavin zu verschaffen. Phormio greift erst am Schluss des Stückes handelnd ein, indem er der zanksüchtigen, auf ihr Geld stolzen Nausistrata die Untreue ihres Gemahls entdeckt. Er ist nicht ein Intriguant aus Liebe zur Intrigue, oder aus boshafter Rachsucht [1]), wie Scapin, er will durch seine Intriguen nur sich Gönner gewinnen, an deren Tische er schmarotzen kann. So ist er in seinen Intriguen weniger geschickt, als Scapin, der seine Erfindungen stets dem Charakter des zu Düpirenden anpasst, der dem prozessscheuen Argante die Unbequemlichkeiten des gerichtlichen Verfahrens in drastischer Weise klar zu machen versteht und ebenso die scheue Furchtsamkeit des Géronte ausbeutet.

Als Vorzug des Molière'schen Stückes wird von *Humbert* (a. a. O. S. 14—17) noch der pointirte dreifache Gegensatz in den Charakteren der beiden Greise, ihrer Söhne und der beiden Mädchen gerühmt. Indessen die beiden ersten Gegensätze sind auch in dem römischen Stücke angedeutet. Demipho ist, wie Géronte, ein geiziger Geldmensch, für edlere Regungen schwer zugänglich, stets vor Gefahren besorgt [2]), Argante, wie Chremes, ein nobler Charakter, der selbst für den verirrten Sohn noch Regungen der väterlichen Liebe zeigt, an die Scapin schlau zu appelliren weiss. Dabei ist er nicht ohne feste Energie, die freilich durch seine Scheu vor eingebildeten Gefahren beeinträchtigt wird; von der schlafmützigen Gutmüthigkeit des Pantoffelhelden Chremes ist er frei. Ebenso ist Octave ein in sich gekehrter, ängstlicher Mensch, tief empfänglich für Liebe und Freundschaft, Léandre, wie Phaedria, ein leichtleibiger, heissblütiger Jüngling. Der Vergleich beider würde zum Vortheil Phaedria's ausfallen, denn Léandre ist für eine so aufopfernde Liebe, wie sie Phaedria der Geliebten und dem Vetter zeigt, unempfänglich, ihm fehlt der offene, ehrliche Sinn, der den Phaedria zu einem so ungeschickten Advocaten seines Vetters macht. Ueberdiess vergisst er

[1]) Von einem uneigennützigen Diensteifer, den *Humbert* (Programm d. Realschule zu Elberfeld 1859) dem Scapin nachrühmt, kann wohl nicht die Rede sein. Scapin selbst gesteht ja ein, dass er den eigenen Herrn belogen und betrogen und in nächtlicher Verkleidung ihn mit Stockschlägen regalirt habe, ebenso, dass er dem Géronte aus Rachsucht einen Streich spielen will.

[2]) Géronte wird in den »Ep. div.« mit einem Brief bedacht, der das Motto hat: Quod non vetat lex, hoc vetat fieri pudor.

dem Diener gegenüber seine Würde, dem Vater gegenüber die Pietät, und duldet u. A., dass Scapin in seiner Gegenwart den Géronte lästert und mit seiner Zustimmung dem Alten einen üblen Streich spielt. Der Gegensatz zwischen der tiefer angelegten Hyacinte und der oberflächlichen, schwatzhaften Zerbinette — ein Contrast zwischen zwei an Charakter verschiedenen, durch die äussere Lebenslage eng verbundenen Personen, wie er in Molière's Stücken so häufig sich findet, ist natürlich frei erfunden, in dem Stücke des Terenz treten die beiden Geliebten ganz zurück.

Manches, was die spätere Kritik unnatürlich und unwahrscheinlich fand und was besonders *A. W. Schlegel* tadelnd hervorhebt, ist durch Zeitanschauungen begründet. So das Hineinziehen der Türken, welche damals keineswegs als »geographischer«, beliebig zu mindernder oder zu mehrender »Begriff«, sondern als eine sehr reale Seeräubermacht galten, und desshalb in den Komödien damaliger Zeit beliebte Schreckgestalten sind. Zu beachten ist auch, dass Molière den Schauplatz nach Italien verlegt hat. Bei den damaligen Verhältnissen des aufgelockerten, in socialer und politischer Hinsicht zerrissenen Landes begreift man die tödtliche Angst der ohnehin leichtgläubigen Alten vor drohenden Gefahren. Dort konnten selbst in Wirklichkeit türkische Corsaren reiche Bürgersöhne rauben, um hohes Lösegeld zu erpressen, oder ägyptische Vagabonden kleine Kinder stehlen.

Im Uebrigen geisselt auch diese Komödie die geistige Stumpfheit, blinde Leichtgläubigkeit und selbstsüchtige Härte der Bourgeoisie, die zum willenlosen Spielzeug einer weit gewitzteren, aber gewissenlosen und heuchlerisch ergebenen Bedientenclasse wird. Warnend deutet der Dichter auf die sociale Auflösung in den Anschauungen jener Classe hin. Den Bedienten in den »Fourberies« fehlt jedes Pflichtgefühl; namentlich in Scapin ist alles berechnete Heuchelei und abgefeimter Trug, und nicht eigene Energie, sondern die Schwäche der Gebieter giebt ihm den Muth zu allen Schurkenstreichen.

Schon *Boileau* wies auf den ungeheueren Abstand des »Misanthrope« und dieses Stückes hin, und nur ein an Verblendung streifender Enthusiasmus mag hier das Uebermaass des Niedrig-Komischen und Possenhaft-Verzerrten übersehen. Einzelne Scenen, wie die Durchprügelung des im Sacke versteckten Géronte und die fingirte Todesscene am Schlusse, hinterlassen mehr einen widerwärtigen, als einen komischen Eindruck.

Als das Stück vom 24. Mai ab 16 mal hintereinander aufgeführt wurde, hatte es keineswegs den finanziellen Erfolg, wie andere possenhafte Stücke Molière's [1]). Der höchste Ertrag ist 756 L.; am 26. Juni sank sogar die Einnahme auf 185 L. 10 s.

---

[1]) S. *la Grange,* Reg. p. 121 u. 122.

Zu Gunsten der späteren Stücke Molière's wurde es vom 19. Juli an zurückgezogen. Die Besetzung war:

Scapin — Molière; Sylvestre — la Thorillière; Zerbinette — Mlle Beauval[1]; Argante, Géronte, Octave, Léandre, Hyacinte, Nérine lassen sich mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit als Rollen des Hubert, des du Croisy, des Baron, des la Grange, der A. Molière und der de Brie bezeichnen.

Zu Lebzeiten Molière's erschien eine Ausgabe des Stückes im August 1671 (achevé d'imprimer le 18 jour d'août) in Commission bei Pierre le Monnier.

---

[1]) Diese Drei werden von *Robinet* in dem Briefe vom 30. Mai (*Moland*, a. a. O. S. 414) erwähnt.

Zwölfter Abschnitt.

Die drei letzten Lebensjahre Molière's.

Capitel I.

»Les Amants magnifiques«.

Wir haben im Interesse besserer Gruppirung um ein Jahr vorgreifen müssen, um jetzt diejenigen Stücke zu betrachten, welche 1670 und 1671 für die Zwecke der höfischen Vergnügungen von Molière gedichtet worden sind. Es sind dies zuvörderst: »les Amants magnifiques« und »Psyché«. Das erstere Stück ist ausschliesslich eine Gelegenheitsdichtung, die auf ausdrücklichen Befehl des Königs verfasst und am 4. Februar 1670 zuerst zu Saint-Germain-en-Laye bei Gelegenheit eines Hoffestes gegeben wurde. Molière ist hier Komödien- und Ballettextdichter in Einer Person, und die von ihm gedichteten Verse verrathen einen anderen Dichtergeist, als die herkömmlichen Reimereien Benserade's. Auf die erste Vorstellung folgten noch vier andere, am 14. und 17. Februar und am 4. und 8. März. Die näheren Détails der Inscenirung und Aufführung, wie sie am ausführlichsten die officielle »Gazette« giebt[1]), interessiren uns hier ebenso wenig, wie die Hofklatschereien von einem Zwiste zwischen dem neidischen Benserade und Molière, von geheimen Andeutungen auf des Comte de Lauzun Verhältniss zur Montespan in dem Stücke selbst. Eine kurze Kritik dieses sehr schnell hingeworfenen und namentlich in der Charakterzeichnung vernachlässigten Stückes möge genügen.

Man hat öfters auf die Aehnlichkeiten zwischen der »Princesse d'Élide« und den »Amants magnifiques« hingewiesen, und in der That finden sich manche äussere Uebereinstimmungen. Auch hier eine mehrfach umworbene Prinzessin, in der Stolz und Koketterie mit wahrer Neigung kämpfen; zwei höfische Freier, die abgewiesen, und ein ebenso selbstbewusster, wie spröder Bewerber, der endlich

[1]) Abgedruckt bei *Moland* VI. p. 7 ff. und kürzere Schilderungen in *Robinet's* Briefen vom 8. und 22. Februar.

Erhörung findet. Ein Spassmacher, Clitidas, erinnert etwas an den Polilla-Moron der »Princesse d'Elide«, und eine Vertraute der Prinzessin Eriphile spielt ungefähr die Rolle, wie Cynthie in jener Komödie. Auch die coupletartigen Intermèdes rufen in ihrer äusseren Form das Vorbild der »Princesse d'Elide« zurück. Neu ist die satirische Polemik gegen die Astrologie, die hier geradezu als Schwindel hingestellt wird und in ihren Vertretern »Anaxarque« und der »Fausse Vénus« an bekannte Spiritisten der Jetztzeit erinnert.

Doch sind alle diese Uebereinstimmungen sehr äusserlicher Art, und namentlich die weibliche Charakterzeichnung zeigt grosse Abweichungen.

Eriphile wird nicht vollständig zu einer berechnenden Hofkokette, wie die Princesse, in welcher zuletzt der angeborene Heirathstrieb mit unwiderstehlicher Gewalt durchbricht, sondern die höfische Manier schillert stets in ihrem Charakter zwischen dem wahren Ausdruck der Liebe hindurch. Die Rücksicht auf ihre Stellung als Prinzessin hält sie von einem offenen Bekenntniss ihrer Liebe zu dem niedriger gestellten Sostrate zurück. Die Scheu, dass das Geheimniss ihrer Liebe verrathen, und dann wieder die Besorgniss, dass der Geliebte, an dem Besitze der hochgeborenen Prinzessin verzweifelnd, sich einer Anderen zuwenden möge, führt sie zu den Kreuzwegen der Koketterie zurück, auf denen ein glücklicher Zufall sie dem Liebenden entgegenführt. Und doch verräth die Prinzessin in Momenten vertrauter Hingabe, wie wenig ihr Herz an dem Hofgepränge Befriedigung findet, wie sehr sie nach der Einsamkeit einer ungekünstelten Natur sich sehnt. Doch zeigt sie in der ihr Lebensglück entscheidenden Unterredung mit Sostrate ebenso weibliches Zartgefühl, wie hingebende Liebe.

Dieser Sostrate hat mit dem Euryale der »Princesse d'Élide« wenig gemein. Der letztere ist ein schlau berechnender Kenner des weiblichen Herzens, im Uebrigen aber Hofmann, wie die anderen vornehmen Freier; Sostrate stellt gerade das durch Tüchtigkeit und Verdienste begründete Selbstbewusstsein dem vornehmen Geburtsdünkel gegenüber. Er ist ein Mann von echt demokratischer und antiserviler Grundanschauung, der manches Gemeinsame mit Molière's eigenem politischen Standpunkte hat.

Aus dem Rahmen der höfischen Vorstellungen tritt auch die Fürstin Aristione, Mutter Eriphile's, heraus. Sie ist eine Feindin aller conventionellen Schmeichelei, erhaben über Standesrücksichten, wo es sich um das Wohl der Tochter handelt, und auch im Umgange mit hochgeborenen Fürsten von zwangloser Natürlichkeit. Ueberhaupt ist das höfische Colorit, das die Prinzessin von Elis nur da verleugnet, wo es ihrer blasirten Prüderie unbequem wird, hier überall durchbrochen. So verkehrt auch die »confidente« mit ihrer fürstlichen Herrin, Eriphile, ohne allen Zwang und fordert sie unter Anderem auf, durch die Vergnügungen des Tanzes ihre Schwermuth zu zerstreuen.

Die männlichen Charaktere, die beiden Liebhaber und der Vater Eriphilen's, entbehren eines besonderen dramatischen Interesses und sind wieder im Geiste jener stereotypen Komödienfiguren gehalten. Nur Sostrate vermag uns Interesse und wärmere Sympathie einzuflössen.

Die entschieden unhöfische und selbstbewusste demokratische Richtung, welche Molière hier wieder einschlug, entging wohl dem Könige und den Höflingen, die an dem gewandt geschriebenen Stücke, den eingelegten Versen, die freilich ganz die Versailler Hofluft ausströmen, und dem Ballet sich amüsirten. Noch weniger wurde es beachtet, dass die Personen nur dem Namen nach der antiken Welt angehören, in Wirklichkeit aber ganz den französischen Typus zeigen, und das Fehlerhafte des durch den Zufall herbeigeführten Abschlusses (Sostrate rettet die Mutter der Eriphile aus tödtlicher Gefahr und wird dafür mit der Hand der ihn liebenden Prinzessin belohnt), entging den Kunstkritikern des Versailler Hofes natürlich völlig. Uebrigens sind die »Amants magnifiques« weit hervorragender und originaler, als andere, aus ähnlichem Anlasse entstandene Festdichtungen Molière's. Von einem Vorbilde oder von directen Nachahmungen kann dabei nicht die Rede sein, und wenn auch die Reminiscenzen aus der »Princesse d'Elide« in der Zeichnung der Charaktere, wie in Einzelheiten [auch dort spielt ein wildes Thier seine dramatische Rolle, hier tritt eine Vénus in Wirklichkeit auf, die dort (V, 4) nur als geheime Mitspielerin der Komödie erwähnt wird], zu finden sind, so ist die Tendenz und die weibliche Charakterschilderung ganz selbständig.

Zu Lebzeiten Molière's erschien keine Ausgabe der Komödie, wie auch dieselbe nie im Palais Royal gespielt wurde [1]). Das Balletbuch wurde 1670 gedruckt und erschien bei R. Ballard.

Die Hauptrollen waren so vertheilt:

Eriphile — A. Molière; Iphicrate — la Grange; Timoclès — du Croisy; Cléanice — Mlle Béjart; Anaxarque — Hubert; Clitidas — Molière. Die Besetzung der Rolle des Sostrate ist unbekannt, worauf ferner *Moland's* Annahme, dass die Aristione von der Hervé gespielt sei, beruht, vermag ich nicht zu ermitteln.

Capitel II.

»**Psyché**«.

Die nächstfolgende »Tragicomédie et ballet«, Psyché betitelt, ist nur zum Theil ein Werk Molière's. Bei der Eile der Abfassung, die der gebieterische Wunsch des Königs, vor den Fasten noch

[1]) Erst 1688 wurde sie neun mal in der Stadt gegeben (*Moland* a. a. O. VI. p. 16).

mehreren Darstellungen des Decorationsstückes beiwohneu zu können, erheischte, konnte Molière nur die Disposition des Ganzen, den ersten Act, sowie Act II und Act III, Sc. I, und vielleicht den Text des Balletbuches entwerfen, während die übrigen vier Acte dem *Pierre Corneille* überlassen blieben, und auch *Quinault's* Hülfe für den Text der musikalischen Einlagen, *Lulli's* Mitwirkung für die Composition und den italienischen Text des ersten Zwischenspieles in Anspruch genommen wurde. Gleichwohl ist der Charakter des Ganzen einheitlicher, als eine solche Collectivarbeit voraussetzen lässt, und die von Molière entworfene Disposition zeigt, wie sehr der Dichter nicht nur Meister der komischen Poesie war, sondern auch heroische Stoffe sicher zu beherrschen und kunstgerecht zu gestalten wusste.

Das unverkennbare lyrische Talent des grossen Dichters, das wir schon früher hervorheben zu müssen glaubten, zeigt sich vor Allem in Act II, Sc. 1. Wenn Molière hier in den Klagen des Königs um die verloren geglaubte Tochter dem eigenen Schmerze über den Verlust seines in jener Zeit ihm früh entrissenen Sohnes Ausdruck gegeben hat [1]), so hat er jedenfalls den individuellen Gefühlen eine allgemein menschliche und tief empfundene Sprache verliehen, die uns zu höchster Bewunderung hinreissen muss. Ebenso ist in Act III, Sc. 1 die Unterredung des Amor und Zéphyre ein Meisterstück der leichteren lyrischen Dichtung. Dasselbe Talent für ideale Auffassung des Stoffes und meisterhafte Vollendung der Form bekundet auch die Götterscene des Prologue, ungeachtet ihres wenig antiken Charakters. Die Liebesscenen des Act I sind durch die fesselnde Lebendigkeit der Handlung und den scheinbaren plötzlichen Umschwung in dem Schicksal der so glücklichen Psyché von grosser dramatischer Wirkung, wenngleich das Ceremonielle in dem Charakter der fürstlichen Anbeter Psyché's und das kleinlich Weibliche in den Charakteren der neidischen Schwestern immerhin der idealen Form des Stoffes wenig entspricht. Dem Genie Molière's würde es gelungen sein, dieses bisher nur in Romanform (von *Apulejus, Denys Piramus, La Fontaine*) [2]) behandelte Thema von der Liebe des Cupido zur Psyché und der Rache der Venus zu einem wirklichen Drama umzugestalten, wenn nicht die Caprice des französischen Souveräns hindernd dazwischen getreten wäre. So, wie der Stoff in aller Eile nur behandelt werden konnte, fehlt ihm die höchste dramatische Vollendung, und er ist mehr zu einem lyrischen Gedichte, als zu einem eigentlichen Drama geworden.

Diese »tragicomédie« wurde zuerst am 17. Januar 1671 in einem eigens für dergleichen Decorationsstücke von Ludwig XIV. erbauten

---

[1]) Wir wissen übrigens den Tod dieses Sohnes nicht chronologisch genau anzugeben.

[2]) Das von *Moland* VI, S. 274 angeführte Auto sacramental des Calderon, welchem diese Sage zu Grunde liegt, ist mir unbekannt geblieben.

Saale in den Tuilerien mit grösstem Pomp aufgeführt und gab den Theaterbriefen *Robinet's* reichhaltigen Stoff. Auch in der Geschichte des Palais Royal spielt »Psyché« eine bedeutende Rolle, und la Grange, der sonst sich auf Angabe der finanziellen Erträge zumeist beschränkt, widmet der Schilderung der Psychéaufführung und der dazu nothwendigen Vorbereitungen volle zwei Seiten (a. a. O. 122—124). Um nämlich die Aufführung eines solchen Decorationsstückes überhaupt möglich zu machen, musste der ganze baufällige und nothdürftig hergerichtete Saal von Grund aus renovirt werden und vom 18. März bis 15. April 1671 war man eifrigst mit den Vorbereitungen beschäftigt. Auch fand man nicht ohne pecuniäre Opfer Sänger, die auf offener Bühne gleich den Schauspielern auftreten und von dem alten Vorurtheil, dass alle Musiker und Sänger in vergitterten Logen dem Anblick des neugierigen Publikums entzogen werden müssten, ablassen wollten. Zu den Renovirungskosten, die 1989 L. 10 s. betrugen (wovon freilich die italienische Truppe die Hälfte trug), kamen noch die Kosten für Inscenirung des Stückes, die auf 4359 L. 1 s. sich beliefen und die laufenden Tagesausgaben von 351 L. Die Art der Inscenirung war von der bei den Hofaufführungen verschieden, woraus sich die hierin abweichenden Notizen des Balletbuches [1]) und der Ausgaben der Komödie erklären.

Den enormen Ausgaben entsprach glücklicherweise die Einnahme. Ausser mehrfachen Hofaufführungen (17. Januar und mehrmals in der Zeit vom 24.—31. Januar) wurde das Stück im Palais Royal 37 mal hintereinander, vom 24. Juli bis 25. October mit glänzendem Erfolge gegeben. Die Pracht der Decoration und Scenerie soll, nach *Robinet's* Schilderung vom 1. August, dem Hofgepränge gleichgekommen sein.

Die erste Ausgabe der Komödie erschien im October 1671 (der Druck wurde am 6. October 1671 abgeschlossen) in Commission bei *Pierre Lemonnier*, eine zweite folgte 1673 bei *Barbin*. Das Balletbuch war 1671 bei *R. Ballard* erschienen. Bei den Aufführungen wirkten sämmtliche Mitglieder der Molière'schen Truppe, und ausserdem noch der Gagist *Chateaunef*, der Debütant *Baron*, welcher erst Ostern 1670 fest engagirt war, und die spätere Gattin des *La Grange* mit. Die beiden Grazien wurden von Kindern, nämlich von der 13-jährigen *du Croisy* und der kleinen *Beauval* gespielt. Nur die ältliche *Mme Béjart*, die sich seit 1670 vom Theater zurückgezogen hatte, obwohl sie ihre Antheilsquote behielt und *Mlle Herve* wirkten nicht mit. Merkwürdig ist es, dass der 49jährige Molière den Zé-

---

[1]) S. den Text bei *Moland* VI, 389-404 und *Fournel*, Les contemporains de Molière II, 413—436. Ebendaselbst 412 die Notiz, dass Molière 1658 zu Rouen ein Stück, Psyché betitelt, veröffentlichte.

phyre und die ungefähr eben so alte skelettdürre *de Brie* eine Vénus [1]) zu spielen hatte [2]).

Capitel III.

Die »Pastorale« und »la Comtesse d'Escarbagnas«.

Wie der angebliche Mäcen Molière's, Ludwig XIV, in Wirklichkeit über die Stellung grosser Dichter und die Zwecke der Poesie dachte, geht aus dem eigenthümlichen Auftrag hervor, den Molière im December 1671 ausführen musste, nämlich eine Komödie zu dichten, die sich wie »eine verbindende Kette um die schönsten Stellen der früher dargestellten Ballete schlänge«. Der König wählte dazu eigens Zwischenspiele, und Prologstellen aus den »Amants magnifiques, G. Dandin, Bourgeois gentilhomme, Pastorale comique und Psyché« aus; zur Verbindung dieser disparaten Bestandtheile dichtete Molière eine fünfactige Pastorale und die uns hier beschäftigende »Comtesse d'Escarbagnas«, welche, in zwei ungleichartige Hälften zerrissen (Sc. I—XX und Sc. XXI und XXII) den sechsten und siebenten Verbindungsact bildete. Die Poesie wurde also hier als Magd des Tanzes und Gesanges verwandt und ihr eine Stellung angewiesen, wie sie Gedichte unsterblicher Poeten öfters bei den so beliebten »lebenden Bildern« einnehmen. Zweck dieses wundersamen Arrangements war die Unterhaltung der neuvermählten Schwägerin des Königs, Charlotte Elisabeth v. Bayern, und zu Saint-Germain musste am 2. December 1671 dieses siebenfüssige singende tanzende und schauspielende Ungethüm sich, von üblichem Hofpomp umgeben, produciren. Natürlich hat die »Gazette« wie auch *Robinet* damals pflichtschuldigst die originelle Idee des Königs und die Findigkeit, mit der Molière auf seltsame Capricen einzugehen wusste, bewundert; die ästhetische Kritik wird an Stelle der wortreichen Bewunderung ein wortloses Bedauern setzen, doch zugleich anerkennen, dass dabei eine des Molière nicht unwürdige Schöpfung, die »Comtesse d'Escarbagnas«, zu Stande kam.

Die komischen Eigenthümlichkeiten der Provinzialen hatte Molière schon im Pourceaugnac und vor ihm manche andere Komödiendichter geschildert, hier, in der »Comtesse d'Escarbagnas« soll der bornirte Hochmuth und die kindische Nachäffungssucht des Provinzialadels gegeisselt werden. Die Hauptperson jenes humorvollen Stückes ist eine Provinzialedeldame, welche die Manieren der Residenz auf den Ver-

---

[1]) Wer übrigens »Hans Heiling« und »Tannhäuser« zu Leipzig gesehen, wird dergleichen nur dann anstössig finden, wenn er in der Nähe der Bühne seinen Platz hatte.

[2]) Ein Neudruck der »Psyché« ist 1880 von *Bocher* besorgt worden und bei *Jouaust* (Paris) erschienen. S. Moliériste 1880, Numéro 14.

kehr mit ihren einfacheren und natürlichen Standesgenossen überträgt, den Dienstboten peinliche Lectionen im Sinne des Alberti'schen Complimentirbuches einstudirt, aber durch ihre persönliche Eitelkeit, ihre affenartige Grossstädterei und ihre Liebelei mit einem niedriger gestellten, aber reichen Bourgeois Spott und Verachtung erregt.

Um den Vorwurf der Einseitigkeit zu vermeiden, hat Molière jener carrikirten Comtesse zwei Standesgenossen an die Seite gestellt, welche die Rücksichten ihrer persönlichen Würde besser bewahren. Julie, Geliebte eines Vicomte, ist bei aller galanten Tändelei und bei wenig tiefer Empfindung doch von persönlicher Eitelkeit frei und bewahrt in allen Lebenslagen einen heiteren Sinn, natürliche Anmuth und weibliche Zartheit. Der Vicomte ist zwar ein gewöhnlicher Courmacher und in sittlicher Hinsicht wenig scrupulös, doch gewinnt er unsere Sympathie durch den üblen Streich, welchen er der eitlen Comtesse spielt. — Vortrefflich gezeichnet sind die beiden Vertreter der Bourgeoisie, der Rath Tibaudier, ein süsslicher, fader, dabei ungeschickter und von einer seltsamen Ueberschätzung des adligen Exterieurs durchdrungener Mensch, und der Steuereinnehmer Harpin, ein rücksichtsloser, aber durchaus realistischer Charakter, der alles Scheinwesen verachtet und nur den Werth des Geldes zu schätzen weiss. Komisch wirkt auch das Auftreten des Robinet, lateinischen Lehrers des kleinen Sohnes der Comtesse, um so mehr, da jener schulmeisterliche Pedant ohne die üblichen Verzerrungen ganz naturgetreu gezeichnet ist. Der Naturalismus, der in den Bedienten André und Criquet der Manierirtheit der Gräfin gegenübertritt, führt zu ergötzlichen Scenen.

Die sittliche Tendenz des kleinen Stückes ist wieder eine durchaus tadellose. Die Comtesse, von ihrem vornehmen Vicomte und ihrem reichen Steuereinnehmer verlassen, muss sich mit dem geistlosen Rath als Gatten begnügen und wird so am directesten gestraft, indem sie einen ihr völlig entsprechenden Gemahl erhält.

Von directen Nachahmuugen kann in der »Comtesse d'Escarbagnas« nicht die Rede sein, nur der Anfang zeigt eine Reminiscenz au Molière's frühere Dichtung »les Fâcheux« (ich meine die Schilderung, welche der Vicomte von dem ihn aufhaltenden »vieux importun de qualité« entwirft), und in Sc. 19 ist eine Stelle aus den »Commentarii grammatici« des *Despautère* benutzt worden. Auf eine Aehnlichkeit mit dem »Elomire hypocondre« wies ich bereits früher hin.

Vom 8. Juli 1672 ab wurde die Komödie auch im Palais Royal 14 mal hintereinander gegeben. Verbunden war damit die »Mariage forcé«, sowie musikalisch-artistische Zwischenspiele[1]). Der Erfolg war ein relativ günstiger, die Tageseinnahme schwankt zwischen 881 und 208 L. Das Libretto des Balletes erschien 1671 bei *R. Ballart*.

[1]) *La Grange*, Reg. S. 135.

Das Stück selbst wurde erst in der Ausgabe der Werke Molière's von 1682 unter dem Titel: »Ballet des ballets« veröffentlicht.

Da die Rollenbesetzung in dem »Livre du ballet« angegeben ist, so sind wir diesmal nicht, wie so oft, auf Combinationen angewiesen. Dieselbe war:

Comtesse	—	Mlle Marotte	(später Gattin des La Grange);
Comte	—	Gaudon;	
Vicomte	—	La Grange;	
Julie	—	Mlle Beauval	(Soubrette, spielte an Stelle der Molière, die ihrer Entbindung nahe war);
Tibaudier	—	Hubert;	
Harpin	—	du Croisy;	
Robinet	—	Beauval;	
André	—	Mlle Bonneau;	
Zeannot	—	Boulonnois;	
Criquet	—	Finet.	

Das Ensemble war somit kein vielversprechendes. Bei Hofe wurde das »Ballet des Ballets« noch öfters wiederholt.

Capitel IV.

Die »Femmes savantes«.

Die vielen Gelegenheitsdichtungen und dramatischen Tändeleien scheinen den Dichter Jahre lang an der Abfassung und Aufführung eines Stückes gehindert zu haben, das später nicht wenig zur Unsterblichkeit seines Namens beitrug — der »Femmes savantes«. Nach einem Berichte *de Vise's* vom 12. März 1672 hatte Molière die Aufführung dieses Stückes schon seit vier Jahren geplant [1]), und schon am 31. December 1670 verschaffte er sich ein Druckprivileg und liess auch am 31. März 1671 das Stück registriren. Ob aber nun damals das Stück schon wirklich vollendet war und in seiner jetzigen Form existirte, ist mehr als zweifelhaft, denn da das Repertoir des Palais Royal in jener Zeit nicht eben einen Ueberfluss an Novitäten zeigt, würde die Aufführung dieser effectvollen und kassemachenden Komödie schwerlich bis 11. März 1672 hinausgeschoben worden sein. Die Sorge für Druckprivileg und Registrirung war dem Dichter durch die unangenehmen Erfahrungen, welche er früher mit unrechtmässigen Ausgaben seiner Stücke gemacht hatte, nahegelegt, er konnte recht wohl die geschäftlichen Vorbereitungen für eine Edition treffen, bevor noch eine solche möglich war. Dass die Aufführung aus Rücksicht

---

[1]) Mercure galant I, S. 63. Die Stelle ist mehrfach von Molière-Commentatoren, z. B. von *Moland* und *Fritsche,* angeführt worden.

auf die persönlich verletzenden Anspielungen[1]) des Stückes so lange hinausgeschoben sei, ist nicht recht einleuchtend, denn wenn Molière die unangenehmen Folgen seiner unzarten Kühnheit 1672 nicht fürchtete, warum hätten sie ihn 1670 oder 1671 zurückschrecken sollen? Der Umstand, dass vor März 1672 keine Privatvorlesungen der Dichtung stattfanden, spricht auch dafür, dass sie erst 1672 vollendet worden ist, wenigstens nicht früher die abschliessende Form erhalten hat. Wir müssen daher annehmen, dass die Zwangsdichtungen der vorhergehenden Jahre dem Dichter die Musse nahmen, um die Abfassung und Aufführung des seit 1668 geplanten und entworfenen Stückes zu realisiren.

Die Kritik hat sich gewöhnt in den »F. S.« nur eine zweite, vermehrte und veränderte Auflage der »Précieuses ridicules« zu erblicken, indem sie dabei auf die Thatsache hinwies, dass Molière öfter dasselbe Thema behandelt habe. Aber bei genauerem Eindringen in des Dichters Werke finden wir, dass die nachfolgenden Behandlungen verwandter Themata einen tieferen und universaleren Charakter haben, als die früheren. Wenn z. B. im »George Dandin« und »Pourceaugnac« das Spiessbürgerthum nur in bestimmten Formen und unter vereinzelten Gesichtspunkten aufgefasst wird, so ist der »Bourgeois gentilhomme« recht eigentlich eine vernichtende Kritik aller Schattenseiten der schlechteren Bourgeoisie. Wenn »Tartuffe« doch noch dem Dichter die Entschuldigung übrig liess, dass er keineswegs die herrschende kirchliche Tradition, sondern nur die heuchlerische Form derselben angegriffen habe, so lässt »Don Juan« über Molière's Stellung zu der äusserlichen Frömmigkeit und der berechnenden Gewissenlosigkeit der höfischen Kreise keinen Zweifel übrig, und wenn endlich jemand noch zweifeln könnte, ob der grosse Satiriker wirklich die g e s a m m t e höfische Richtung jener Zeit im »Don Juan« zum Gegenstand der bittersten Satire gemacht habe, so wird ihm der »Misanthrope« die Augen öffnen.

Aehnlich ist es mit den verschiedenen Auffassungen und Darstellungen, welche bestimmte Zeitgebrechen in Molière's Komödien erfahren haben. In »L'Amour médecin« z. B. gilt sein Kampf nur den H o f ä r z t e n und ihrer ebenso gewissenlosen, wie unvernünftigen Ausübung ihres Berufes, im »Don Juan« wird die Heilkunst jener Zeit und ihre prätendirte Unfehlbarkeit nur gelegentlich gestreift. »Le Médecin malgré lui«, wie auch der »Pourceaugnac« haben es nur mit der Quacksalberei, die damals ungebührlichen Einfluss und Bedeutung gewann, zu thun, erst der »Malade imaginaire« richtet sich gegen die gesammte Facultätsweisheit der Aerzte und ihre demoralisirenden Folgen.

---

[1]) Cotin und Ménage, sowie Mademoiselle wurden dadurch auf's peinlichste berührt (s. u.).



So wird denn auch in den »F. S.« das einst verspottete und zu Tode getroffene Preziösenthum erst in zweiter Linie berührt, vor Allem richtet sich die Schärfe der Satire gegen die weiblichen Emancipationsbestrebungen auf wissenschaftlichem und gesellschaftlichem Gebiete.

Das ehemalige Preziösenthum, nachdem es durch die in Abschnitt IV geschilderten Angriffe aus seiner tonangebenden Stellung gedrängt war, scheint sich später auf einzelne abgeschlossene Zirkel concentrirt zu haben, welche an die geistreichen Zirkel der Bettina und Rahel in unserem Jahrhunderte erinnern. Wie dort, wurde auch hier alles, was Literatur, Wissenschaft und Mode betraf, zum Gegenstande gelehrt klingender Discussionen gemacht. Ebenso verschärfte sich die Abneigung gegen die höfische Welt, die schon zu den Kennzeichen des eigentlichen Preziösenthums gehört hatte, immer mehr. Vergessene, verkannte und angefeindete Talente spielten hier ihre gebührende Rolle. Die Erbschaft des älteren Preziösenthums, seine unglücklichen Sprachreformen, die Vorliebe für süssliche, inhaltlose Reimereien, für gesuchtes Ceremoniell, die Manie der rein geistigen Liebe wurden von diesen engeren Zirkeln übernommen, und dazu gesellte sich ein Kokettiren mit der älteren und neueren Philosophie, mit den Forschungen auf dem Gebiete der Astronomie und eine kindische Nachbildungssucht der damals zur Modesache werdenden Sprachakademien.

Der bewusste Gegensatz zu dem der Wissenschaft und den höheren Interessen entfremdeten, in Sinnenlust und Vergnügungssucht versinkenden Hofe hat dem Bewunderer des Preziösenthums, *Mr. Roederer*, Anlass zu der Insinuation gegeben, als habe Molière in den »Femmes savantes« die sittliche Tugend preziöser Damen zu Gunsten der höfischen Frivolität lächerlich machen wollen. Génin in seinem bereits mehrfach angeführten Werke »Lexique comparé de la langue de Molière«, dem eine Biographie Molière's vorausgeht, hat in der letzteren (s. 78 ff.) bereits gebührend diese Verläumdung abgefertigt. Es giebt auch die Dichtung selbst keinen Anlass zu einer solchen Interpretation; denn Molière verspottet in ihr lediglich die eitle Selbstüberhebung jener gelehrten Weiberzirkel, welche auch in der einseitigen Kritik des Hofes ihren Ausdruck findet.

Die Emancipationsideen, welche man gewöhnlich als Erbtheil unserer Zeit ansieht, wurden schon damals in Schriften verfochten[1]) und fanden in Frankreich, dem Lande des Weibereinflusses, den fruchtbarsten Boden. Uebrigens waren sie damals, wo gebildete Damen an den Errungenschaften des humanistischen Zeitalters ihren beträchtlichen Antheil hatten, und selbst bis zum Studium des Griechischen sich verstiegen, weniger lächerlich, als jetzt, und es liessen sich aus der damaligen Literatur Beispiele anführen, dass Damen nicht bloss

---

[1]) Belege gibt *Fritsche,* Einl. z. d. »F. S.« S. 9.

auf dem bequemen Felde der Romandichtung und Uebersetzerei für ihre Zeit Erhebliches leisteten. Lächerlich wurde dieser wissenschaftliche Enthusiasmus vornehmerer Damen erst dadurch, dass viele unberufene, sehr äusserlich gebildete Elemente sich eindrängten und natürlich alle berechtigten und unberechtigten Eigenthümlichkeiten jener Richtung übertrieben, dass ferner das ganze Hauspersonal, bis bis zum Kutscher und Lakaien hinab, zuweilen von dieser schöngeistigen Manie befallen wurde [1]). Die eigentliche Gefahr lag aber darin, dass das Weib sich seinem natürlichen Berufe und bisweilen seiner physischen Bestimmung gänzlich entfremdete, und eben diese für bürgerliche Kreise besonders verderbliche Consequenz sucht Molière vor Allem in seinen »F. S.« zu geisseln.

Ich will diese culturhistorisch interessanten Seiten der Molière'schen Dichtung nicht weiter ausführen, zumal schon in der verdienstvollen Ausgabe *Fritsche's* vieles Material hierfür beigebracht ist und schliesslich ein umfassendes Bild auf Grund der sehr unvollkommenen und vereinzelten Ueberlieferungen sich doch nicht entwerfen lässt. Noch ein Wort über die äussere Form der Dichtung, ehe ich zur Analyse und Kritik des Einzelnen übergehe!

Die Formen der Volksdichtung, denen Molière in den Komödien der letzten drei Jahre zumeist huldigte, sind hier wieder aufgegeben, und eine Rückkehr zu den edleren Formen früherer Meisterwerke ist nicht zu verkennen. So spielt denn auch das Stück zum Theil in höfischer Gesellschaft, der Clitandre, Trissotin und Vadius angehören, während Chrysale der Vertreter des kerngesunden, aber beschränkten Bürgerthums ist, Ariste die echt bürgerlich-sittlichen Anschauungen mit grösserer Weltkenntniss und Geistesbildung vereint, und die drei gelehrten Damen Repräsentantinnen der über sich selbst hinausstrebenden, mit vornehmen Anschauungen liebäugelnden bürgerlichen Welt sind. Ihnen gegenüber vertritt Henriette die einfache Natürlichkeit, die gesunde Verstandes- und Gemüthsbildung eines dem besseren Bürgerstande angehörenden Mädchens.

Wie die Charaktere halb der höfischen Welt, halb dem Bürgerthume angehören, so ist auch die äussere Form der Dichtung halb die der haute comédie eigenthümliche, halb eine an die volksthümliche Posse erinnernde. Der gezierten, unnatürlichen Redeweise der gelehrten Damen und der beiden Schöngeister, sowie den feinsinnigen Formen Clitandres steht die derbe Ausdrucks- und Anschauungsweise des Chrysale und die naturalistische Denk- und Redeweise der Martine gegenüber. Neben Scenen, die ganz im Stile der edleren Komödie gehalten sind, finden sich possenhafte Effectscenen, wie die zwischen Philaminthe und der Magd, die Zankscene der Gelehrten, das Benehmen des Trissotin der Henriette gegenüber (V, 4). So sind gerade die »F. s.« eine wohlgelungene Vereinigung zweier Extreme der

---

[1]) S. hierüber *Fritsche*, a. a. O. A. 600.

komischen Dichtung, und insofern den Meisterwerken der Komödie zuzuzählen. Nirgends ist der Tadel der Kritiker unbegründeter, als dieser Dichtung gegenüber. Da sollen die »F. s.« zu wenig Handlung haben und durch das Uebermaass der Betrachtungen und Lehren ermüdend wirken, und doch ist die Handlung des Stückes zwar keine reichhaltige, aber eine lebendige und fesselnde, und gerade die Reden und Discussionen sind von einer durchschlagenden komischen Wirkung. Da soll Ariste nur ein Stück verkörperter Moral sein, und in Wirklichkeit ist er gerade ein durchaus realistischer, stets die Verhältnisse und Personen durchdringender, überall in seinen Rathschlägen das Zweckmässige findender Charakter [1]). Der einzige Vorwurf, der dem Dichter mit Recht gemacht werden kann, ist der, dass er zwei Zeitgenossen, den *Cotin* und *Ménage*, in rücksichtsloser und übertriebener Weise an den Pranger gestellt und letzteren sogar geflissentlich carrikirt hat.

Wenden wir uns dann zu den von Molière nachgeahmten und benutzten Stücken, so finden wir, dass die »F. s.« eine ähnliche kunstvolle Mosaikarbeit sind, wie der »Avare«. Allerdings lässt sich keine eigentliche Hauptquelle nachweisen, aber eine grosse Anzahl französischer und antiker Dichtungen und Schriften haben einzelne Züge und Reminiscenzen gegeben.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, wie sehr *Chapuzeau's* »Académie des Femmes« (s. Abschn. IV) in dem Grundgedanken und der socialen Tendenz den »F. S.« weit mehr verwandt ist, als den »Préc. Rid.« Es ist ein Verdienst *Fritsche's*, diese Beziehungen beider Stücke im Einzelnen nachgewiesen zu haben. (Einl. S. 15 und im Commentar S. 53, 118, 140.) Mit Recht weist der genannte Forscher darauf hin, dass die Charaktere des Chrysale, der Philaminthe, der Armande, des Lépine und der Martine in ihren Grundzügen auf entsprechende Figuren des *Chapuzeau*'schen Stückes zurückgehen, dass der Gegensatz zu dem Hofe auch dort angedeutet wird, dass die gelehrte Emilie gerade, wie Philaminthe, durch ihre unerträglichen Launen die Dienstboten aus dem Hause jagt, dass endlich Philaminthe's »Stoicismus« gegenüber dem gemeinen Egoismus Trissotin's und der niederschlagenden Nachricht von dem angeblichen Vermögensverluste (V, 4) an Emilie's Benehmen in der Schlussscene der *Chapuzeau*'schen Komödie erinnert. Nicht bewiesen dagegen ist die Aehnlichkeit zwischen Clitandre und dem gezierten und verliebten »Pedanten« Hortense, die Grundverschiedenheit beider Charaktere ist viel ersichtlicher, als die wenigen Uebereinstimmungen. Zur Vervollständigung liesse sich noch anführen, dass Emilie in der »Académie des Femmes«, Sc. III, ähnlich mit der Dienstmagd Lisette umgeht, wie Philaminthe mit Martine, dass Lucrèce da, wo sie gegen

---

[1]) Zur Widerlegung dieser Bedenken s. *Humbert* a. a. O. S. 101, 328 bis 331 und *Lion*, Einl. zu den »F. S.« S. 2 und 18.

die Herabsetzung der Charaktervorzüge des männlichen Geschlechtes protestirt (a. a. O. S. 238), an die gesunde Natürlichkeit Henriette's erinnert, dass Aminte in ihren abstracten Theorien sich gegen das Joch der Ehemänner, welches Philaminthe *in praxi* abgeworfen hat, auflehnt.

Immerhin sind aber die Uebereinstimmungen in der Charakterzeichnung und den einzelnen Ausführungen beider Stücke sehr allgemeiner Art, und nicht immer ist eine absichtliche Nachahmung auf Seiten Molière's anzunehmen.

In ähnlicher Weise hat Molière zwei spanische Stücke: die »Melindres de Beliza« von *Lope* und »No hay burlas con el amor« [1]) von *Calderon* benutzt. Auf das erstere Stück ist der Charakter Bélise's in seinen Grundzügen zurückzuführen. Bélise ist affectirt und prüde in Liebessachen, wie Beliza, und weiss dabei ihre sinnlichen Neigungen ebenso schlecht zu verhehlen. Dann aber ist sie auch eine gelehrte, in gesuchten Phrasen redende Dame, wie Beatrix in *Calderon's* »No hay burlas con el amor«. Ebenso wird man in jener komischen Scene der »F. S.«, die uns das vergebliche Streben Armande's zeigt, ihre einfach natürliche Schwester davon zurückzuhalten, den Neigungen ihres Herzens zu folgen, an eine ähnliche Scene im *Calderon*'schen Stücke erinnert. Hier entreisst Beatrix ihrer verliebten Schwester ein Billetdoux und vereitelt dadurch ein projectirtes Rendez-vous. Man darf also behaupten, dass die Gestalt der Beatrix einigermassen zum Modell der Armande, wie Bélise gedient habe. Der Ausgang der »F. S.« ist dem beider spanischen Stücke verwandt. Armande, wie Bélise, vermögen ebenso wenig ihre verdrehten Ideen zu realisiren, wie Beatrix, die schliesslich doch in echt prosaischer Weise zur Ehefrau wird, und Beliza, die den Geliebten nicht erringt. Einzelne unästhetische und unpsychologische Züge der spanischen Beliza sind von Molière unterdrückt worden und ihr Charakter mehr auf das Niveau des Möglichen und Wahrscheinlichen gestellt. Beliza ist nicht nur psychisch leidend, wie Belize, sondern auch physisch krank. In krankhafter Anwandlung verzehrt sie gelegentlich Gyps und Lehm. Ihre affectirte Prüderie übersteigt alle Begriffe der Wirklichkeit, beim Anblicke eines Oelhändlers will sie z. B. Oelflecken in ihrem Kleide bemerken, ebenso erregt ein grünes Sitzpolster ihr Magenbeschwerden. Ihr Liebeswahnsinn geht noch weiter über die Grenze hinaus, an der das Erhabene vom Lächerlichen sich scheidet.

Dass daneben Einzelnes in Bélise's Charakter auch auf die »Visionnaires« des *Desmarets* zurückzuführen ist, namentlich die Unterredung des Clitandre und der Bélise an eine ähnliche Scene in

---

[1]) *Moland* a. a. O. VII. p. 16 und *Humbert* in Herrig's Archiv Bd. XVIII, S. 76 ff. bestreiten dies ohne Grund; *Fritsche* a. a. O. S. 16 sagt, er habe keine Gelegenheit gehabt, *Calderon's* Stück einzusehen.



jenem Stücke erinnert [1]), widerspricht der obigen Annahme nicht. Der Gegensatz zwischen der philosophirenden, unnatürlichen Armande, ihrem verzerrten Abbilde Bélise und dem Naturkinde Henriette, war schon in *Calderon's* Stück, wo Beatrix und Leonore in ähnlicher Weise sich unterscheiden, angedeutet, und man braucht ihn nicht auf *Zarate's* »La Presumida y la Hermosa«, ein Stück, dessen Benutzung durch Molière sonst nicht nachweisbar ist, zurückzuführen.

Mit gewohnter Meisterschaft hat Molière die entlehnten Züge verschönert, erweitert und vertieft, und die Tendenz seiner »F. S.« hat mit der unklar ausgesprochenen Idee des »No hay burlas con el amor« (ein Titel, der keineswegs auf das ganze Stück passt), oder gar mit der »Melindres de Beliza«, die nur aus einer Reihe lose verbundener, zum Theil recht frivoler Scenen ohne planvollere Einheit bestehen, nichts gemein.

Ausser diesen vier Stücken sind noch viele classische und unclassische Stücke für einzelne Stellen und Züge benutzt worden, so sind *Plautus'* »Asinaria« und »Cistellaria«, *Corneille's* »Suivante«, die Dichtung des *Guérin de Bouscal* (1641) »le Gouvernement de Sanche Panse«, *Vaugelas'* Schrift über die französische Sprache, *P. Larivey's* »le Fidèle«, die »Lois de la galanterie« (1658), *Furetière's* »Roman bourgeois«, die »Œuvres galantes et œuvres mêlées« de *Cotin*, *Balzac's* »Barbon«, *Montagne's* »Essais« [2]), *Erasmus'* »Encomium Moriae« und endlich der *Scudéry*'sche Roman »Le grand Cyrus« ausgebeutet worden [3]).

Uebersehen ist wieder, dass die List Ariste's, die zur Entlarvung Trissotin's führt, offenbar an eine Scene von *Scarron's* »Héritier ridicule« erinnert, in der Don Diègue, um seine eigennützige Geliebte, Helène, zu entlarven, sich eines ähnlichen Mittels bedient (a. a. O. VI, S. 282 ff.). Ebenso erinnert die derbe Abfertigung, welche Chrysale der Bélise ertheilt (A. II, Sc. 7. *Moland* a. a. O. S. 54 u. 56), an eine Stelle der *Scarron*'schen Novelle: »Précaution inutile« (a. a. O. III, S. 15), wo es heisst: »entrant dans l'opinion de ceux qui croient, qu'une femme soit plus qu'elle ne doit, quand elle fait plus que le ménage de la maison et l'éducation de ses enfants«.

Die Charakterzeichnung des Stückes bekundet in ihrer mannigfachen Gliederung, ihren feinen Nüancen und echt komischen Contrasten die bewährte Meisterschaft des Dichters. Ich will hier nicht alle einzelnen Züge der Charaktere detaillirt auseinandersetzen, wie

---

[1]) *Moland* a. a. O. p. 34 Anm.

[2]) Sie sind auch im »L'Amour médecin« (III, 1, s. *Moland* a. a. O. III. p 554 und 556 Anm.) benutzt worden.

[3]) S. *Moland's* Anm. zu d. »F. S.« und die Ergänzungen in *Fritsche's* Commentar. In der Aufzählung der Stücke schliesse ich mich an die Reihenfolge der Scenen der »F. S.« an.

das bereits von *Lion* und *Humbert*[1]) geschehen ist, sondern nur die Stellung kennzeichnen, die ein Jeder im Organismus der Komödie einnimmt.

Im schroffen Gegensatze zu dem schöngeistigen Dilettantismus und den unweiblichen Emancipationsgelüsten der »gelehrten Frauen« steht Chrysale, ein wohlhabender, doch einfacher, schlichter Bürger, von gesundem Verstande und derbem Witze — aber ohne Willenskraft und Charakterstärke. Seine Opposition ist daher eine rein theoretische, er ist nicht im Stande, die Uebelstände seines eigenen, arg vernachlässigten Haushaltes zu beseitigen, die Rechte der ihm Nahestehenden oder ihm Untergebenen zu schützen und namentlich der Caprice seiner Gattin gegenüber den eigenen Willen durchzusetzen. Komisch wirkt in seiner Person das fortwährende Schwanken zwischen erkünstelter oder durch die Rathschläge Anderer hervorgerufener Energie und der angeborenen Verzagtheit. Rathend steht ihm zur Seite der weit erfahrenere, gebildetere und klügere Ariste und die resolute und unverzagte Dienstmagd Martine. Diese steht zu dem gelehrten Treiben und überhaupt zu aller höheren Bildung in noch schrofferem Gegensatze, als Chrysale, weiss aber in ihrer gesunden Natürlichkeit und in ihrem echten Mutterwitze stets das Richtige zu erwidern oder anzurathen.

Ariste, der erst am Schlusse in die Handlung eingreift, ist den Bestrebungen der gelehrten Frauen gegenüber indifferent und bekämpft nur die schädlichen Wirkungen derselben. Namentlich vertritt er die Rechte des Herzens und der Sittlichkeit, indem er sich Clitandre's annimmt und den eigennützigen Schwindel des Trissotin entlarvt. Menschenkenntniss und praktische Lebensweisheit sind die Vorzüge seines mehr reflectirenden, als handelnden Charakters.

Clitandre hat für die relative Berechtigung in den Bestrebungen der gelehrten Clique ein feines Verständniss, weiss aber ebenso das Inhaltlose, Unnatürliche und Schwindelhafte derselben mit Schärfe herauszufinden. Er steht insofern zu dem aufgeblasenen Schwindler Trissotin im schroffsten Gegensatz, als ihm Ehrgefühl und Sittlichkeit noch höher stehen, als das Interesse seiner Liebe, als er ein Feind der Schmeichelei und alles unlauteren Phrasenthums ist.

Trissotin erscheint als ein Charakter, der sich moralisch erniedrigt, wenn es gilt, unverdientes Lob oder pecuniäre Vortheile zu erlangen, dem Wahrheit und Sittlichkeit gleichgültig sind und dessen innerstes Wesen eine an Grössenwahn grenzende und durch den Gegensatz zu dem wirklichen Verdienste hochkomisch wirkende Eitelkeit ist. Vadius weiss seine dem Trissotin verwandten Charaktereigenschaften besser hinter weltmännischer Feinheit zu verbergen und wirft erst dann die Hülle des Hofmannes ab, als er Rache für die ihm von Trissotin zugefügte Kränkung begehrt. — Kurz lassen sich

[1]) S. *Lion* a. a. O. S. 10—19, *Humbert*, Herrig's Archiv a. a. O. S. 88—98.

diese verschiedenen Charaktere so gruppiren, dass Chrysale und Martine die Sitten und Anschauungen der guten, alten Zeit, Trissotin und Vadius die Gebrechen der modernen Corruption vertreten, Clitandre die Vorzüge der alten Zeit mit der Bildung der neuen vereint.

Am feinsten sind die weiblichen Charaktere gezeichnet, neben unvermittelten Contrasten zeigen sie die feinsten Abstufungen. Henriette, ein Charakter von einfacher Natürlichkeit, schlauem Verstande, richtiger Menschenkenntniss und wahrer, bis zur Entsagung starker Liebe, tritt in ihren Anrechten auf die Liebe des Clitandre ihrer Schwester Armande entgegen, der eine gekünstelte Bildung und verschrobene Erziehung [1]) alle Begriffe der Weiblichkeit, gesunden Vernunft und natürlichen Empfindung verdreht haben. Weniger grell ist der Contrast zwischen Philaminthe, Armande und Bélise, doch sind auch zwischen diesen drei Charakteren feinere Nüancirungen nicht zu verkennen. In Philaminthe hat die Verkehrtheit der Bildung und die angelernte »platonische Doctrin« (v. 915) doch nicht die Eigenthümlichkeit einer derben Natur zu unterdrücken vermocht. Sie ist zwar unerbittlich streng gegen Sprachfehler, voll Begeisterung für die Utopik einer Sprachacademie, voll Verachtung gegen Alles, was Wirthschaft und häusliches Leben heisst, aber in dem herrischen Benehmen gegen den unterwürfigen Gemahl und die renitente Dienstmagd tritt ihr grober Naturalismus hervor. Armande ist durch das eitle Prunken mit erborgter Gelehrsamkeit, durch die fixe Idee einer idealen Liebe, durch das nichtige Streben nach einer dem Weibe versagten Lebensstellung schon so weit gesunken, dass sie aufgehört hat, ein wahrempfindendes Weib zu sein. Aber die lodernden Flammen ihrer Sinnlichkeit vermag alle philosophische Afterweisheit, alle Epicurschwärmerei (v. 916) ebensowenig zu läutern, wie die Schlacken der berechnenden Selbstsucht. Sie vergisst endlich, was sie der Schwester und ihrer eigenen Würde schuldig ist. Ihr unschönes Abbild ist Bélise. In ihr hat ein hochklingendes Phrasenthum, das den Schein idealer Weltanschauung zu borgen sucht, einen Cultus der Selbstvergötterung geschaffen, welcher die entsagende Liebe jedes Jünglings als erstes Opfer begehrt. Der Weihrauch, den Bélise auf dem Altare einer erträumten Philosophie nur dem selbstvergötterten Ich darbringt, hat ihren Verstand in bedenklichster Weise zerrüttet. Dem gesunden Sinne des Chrysale erscheint sie zuletzt als eine Halbverrückte, auch dem feinsinnigen Clitandre bleibt sie unverständlich. Mögen die Grundzüge dieses Charakters stark gezeichnet sein, unwahr und verzerrt ist er nicht [2]).

Dass in Trissotin und Vadius der abbé Cotin, Theologe, Poet

---

[1]) Die »Epîtres à Armande et Trissotin« in den »Ep. div.« II, S. 205—245 sind eine langathmige Salbaderei ohne charakteristische Merkmale.

[2]) Die jüngst entschlafene Frauenemancipation hat ähnliche Carrikaturen aufzuweisen.

und Philologe, durch seine Kenntnisse und Redegewandtheit nicht ohne Bedeutung, aber als Dichter ohne allen Werth, ein Liebling oberflächlicher Salondamen, doch charakterlos, maliciös und undankbar gegen die ihn hochfeiernden Preziösen, wie der gelehrte Philologe, Sprachforscher, Jurist und Dichter Ménage porträtirt seien, ist kaum zu bezweifeln, doch bedürfen die hiefür schon anderswo beigebrachten Argumente sehr der Ergänzung.

Die Beziehungen der Figur des Trissotin auf Cotin, die schon aus dem Namen (Trissotin), anfänglich Tricotin, aus der Erwähnung der den abbé Cotin vernichtenden Satiren *Boileau's* und der Anführung der beiden wirklich von Cotin herrührenden Gedichte hervorgehen, sind schon von Zeitgenossen bestimmter oder allgemeiner zugegeben worden.

Boileau giebt ausdrücklich als Grund der Verspottung Cotin's an, dass dieser »gegen ihn und Molière geschrieben«, d. h. dass der *Boileau* in der »Satire des satires« angegriffen und Molière ebendaselbst als »Turlupin« bezeichnet habe. *De Visé* weiss auch zu erzählen[1]), dass Molière acht Jahre vor der Aufführung der »F. s.« einen Streit mit Cotin gehabt (gemeint ist wohl das Jahr 1666, wo die »satire des satires« erschien), und dass der Verfasser der »F. s.« sich veranlasst gesehen habe, zwei Tage vor der Aufführung des Stückes in einer öffentlichen Ansprache die bereits allbekannte Porträtirung des Cotin durch die Figur Trissotin's in Abrede zu stellen. Wenn auch *de Visé* scheinbar dieser nothgedrungenen Erklärung Molière's beipflichtet[2]), so zeigt doch im Weiteren der übertrieben schmeichelhafte Vergleich des Cotin mit dem von Aristophanes verspotteten Sokrates, dass der wohlunterrichtete Salonschriftsteller sehr gut die Absichten des grossen Satirikers durchschaute. Ferner berichtet derselbe *de Visé*, dass Cotin sich von einer Audienz, welche die Vertreter der Academie im März 1672 bei Ludwig XIV. hatten, fernhielt, damit man nicht glauben solle, er käme als Ankläger des Verfassers der »F. s.« Die Ménagiana (a. a. O. III, S. 23) wissen genau, dass Trissotin nur Cotin sein könne, und dass Molière dem Darsteller jener Rolle ein Gewand des Cotin gekauft habe, um die Aehnlichkeit auch äusserlich hervortreten zu lassen, ferner dass für Trissotin (d. h. dreimal dumm) anfänglich Tricotin gesetzt sei.

Es kann also die Annahme einer Porträtirung Cotin's kaum beanstandet werden, wenngleich die Motive Molière's um so weniger zu Tage liegen, als Cotin ein Bundesgenosse des Dichters im Kampfe gegen das Preziösenthum war, und als auch die Anspielung auf Molière in der »satire des satires« nichts weniger als unzweideutig ist. Wahrscheinlich ist es, dass der in seiner Empfindlichkeit verletzte *Boileau* den Racheplan ersann, wie er denn nach *Monchesnay's* Angabe selbst die beiden Gedichte des Cotin aus dessen Werken aus-

[1]) Mercure galant I, S. 64.
[2]) a. a. O. S. 65 und S. 67, hier mit nichtssagenden Gründen.

wählte, und seinen Freund Molière auf eine Zankscene hinwies, die sich zwischen Cotin und Vadius irgendwo [1]) zugetragen habe. Natürlich ist die Uebereinstimmung zwischen Cotin und Trissotin keine vollständige und namentlich eine unehrenhaft gemeine Handlungsweise wie die Trissotin's in den »F. s.«, lässt sich dem abbé nicht nachweisen [2]). Doch kann daraus nur ein *Roederer* den Schluss ziehen, dass Trissotin nichts mit dem schöngeistigen Poeten zu thun habe. (S. hierüber *Génin,* a. a. O. Vie de Molière S. 81.) Dass ferner Ménage im Vadius porträtirt worden sei, ist ebenfalls nach inneren und äusseren Zeugnissen nicht anzuzweifeln. Denn wesshalb sollte ausdrücklich hervorgehoben werden, dass Vadius (wie Ménage) Eklogen verfasst habe, dass *Boileau* ihn in den Satiren mitgenommen, was zum Theil auch auf Ménage zutrifft (s. *Fritsche*, a. a. O. S. 102 Anm. zu V. 1063), dass er die Alten geplündert habe, ein gegen Ménage nach Angabe der Ménagiana erhobener Vorwurf, warum endlich die Zankscene zwischen Vadius und Trissotin und das gespannte Verhältniss beider gerade so geschildert seien, dass dies auch auf Cotin's Verhältniss zu Ménage passte? (Cotin richtete gegen Ménage eine Schmähschrift: »la Ménagerie«.) Es ist wahr, Ménage selbst spendete den »F. s.« Beifall, doch war dies nicht nur eine diplomatische Klugheit, sondern auch die Wirkung seines objectiv urtheilenden, nobeldenkenden und versöhnlichen Sinnes, er erwähnt (nach einer Stelle der Ménagiana, a. a. O. S. 23), dass Molière selbst die Identität des Vadius und seiner Person in Abrede stellte, aber eine andere Angabe desselben Memoirenwerkes verräth doch unzweideutig, dass eine solche Identität keineswegs blosses Gerede sei (III, 24). — Kein Zweifel also, Vadius soll ein Porträt des Ménage sein, wie Trissotin das des Cotin, sehr zweifelhaft ist es aber, ob in den »gelehrten Frauen« jene Mademoiselle von Orléans und ihre Hofdamen abgebildet sind. Die Nachrichten der Zeitgenossen geben darüber keine bestimmte Andeutung und nur die Ménagiana, a. a. O. III, S. 23 sagen, dass jene Femmes savantes — Mesdames de . . . sein sollten. (Die Angabe ist vorsichtiger Weise durch ein »on dit« eingeleitet).

Warum Molière den Ménage nicht nur porträtirt, sondern auch karrikirt hat, ist noch weniger begreiflich, als seine Rache an Cotin. Mag Ménage auch streitsüchtig, beissend und eitel gewesen sein, was ja auch die Ménagiana entweder ausdrücklich zugeben, oder in dem von Ménage Erzählten durchblicken lassen, so war er doch ein tief gebildeter, von persönlichen Regungen nicht immer beeinflusster, für fremde Meinungen und Anschauungen empfänglicher, für edlere Ge-

[1]) Ménagiana, a. a. O. S. 23. Hiernach soll sie bei M. B . . . . . stattgefunden haben, während nach einer anderen Nachricht sie in dem Salon von Mademoiselle, d. i. Anna Marie Luise von Orléans, Herzogin von Montpensier, sich zugetragen habe. Da Cotin nach *de Visé's* Bericht (a. a. O. S. 67) ein »Amy« von »Mademoiselle« war, so ist dies nicht unwahrscheinlich.

[2]) Dies hebt schon *Moland*, a. a. O. I, S. 213 und VII, S. 12 hervor.

fühle und idealere Freundschaft zugänglicher Charakter. (s. u. A. was die Ménagiana über sein Verhältniss zu Molière, Mme de Sévigné, seine Versöhnlichkeit gegenüber Chapelain erzählen). Die Thatsache, dass in *Ménage's* literarischen Zirkeln der Ruhm des *Ch. Perrault*, eines Gegners Molière's, verkündet wurde, dass Molière's Gedicht »Val de Grâce« von *Ménage* ungünstig beurtheilt worden zu sein scheint (s. Ménagiana, a. a. O. III. S. 11), genügt doch nicht, um eine solche Rache zu motiviren. Wahrscheinlich hat auch hier *Boileau* den Aufhetzer gespielt.

So ist denn der Ruhm und das Andenken *Ménage's* durch jene Satire damals noch weniger vernichtet worden, als die literarische Stellung des nicht ganz unverdient, wenngleich auch schonungslos und übertrieben gegeisselten *Cotin* wirklich beeinträchtigt wurde. Denn wenn auch bei *Cotin's* Tode (1681) dessen Nachfolger in der Akademie nur obenhin des Verstorbenen gedachte, und diese Rede nicht einmal in die Acten der Akademie aufgenommen wurde, wenn man auch jene beissende Grabschrift:

> Savez-vous en qui Cotin
> Diffère de Trissotin?
> Cotin a fini ses jours
> Trissotin vivra toujours [1]),

auf ihn verfasste, so weist doch *Despois* [2]) dem gegenüber darauf hin, dass der »Mercure galant« noch 1678 ihn lobt, dass er damals ein Sonett dem Könige überreichte, und dass *Perrault* in seinen »Parallèles des anciens et des modernes« (1682) sich geflissentlich zum Vertheidiger *Cotin's* aufwirft. Die schärfer urtheilende Nachwelt hat allerdings auch über *Cotin* entschieden, gerade wie die Schriften des gelehrteren *Ménage* der Vergänglichkeit alles dessen anheimfielen, was nur zeitliche, nicht ewige Bedeutung hat.

Ein besonderes Interesse würden die »F. s.« für uns haben, wenn wir aus ihnen Molière's Stellung zur Philosophie des Alterthums und der Neuzeit erkennen könnten. Doch was Bélise v. 616, 617 und 917—921 von den Lehren *Descart's* und *Epicur's* erwähnt, zeigt nur eine oberflächliche, nicht einmal ganz richtige Kenntniss beider Systeme. Von einem Spotte über *Descart's* Kosmogonie ist eigentlich nichts wahrzunehmen, und daher die Behauptung *Fritsche's* (a. a. O. S. 90 A. 926): »es spiegele sich hier Gassendi's Streit mit den Cartesianern ab«, nicht ganz zutreffend. Natürlich wird im Munde der schöngeistigen Damen, besonders der Bélise, auch die cartesianische Philosophie, wie alle Philosophie und Wissenschaft, zur verzerrten Fratze, ob aber die Tendenz des Dichters dahin ging, die tiefen Speculationen *Descart's* auf so wohlfeile Manier lächerlich zu machen, ist mehr als zweifelhaft. Dagegen lässt das Stück an

---

[1]) *Ménagiana*, a. a. O. III, S. 23.
[2]) Le théâtre français sous Louis XIV. p. 389 und 390.

Molière's Meinung über die Modereimerei damaliger Zeit keinen Zweifel übrig. Wie im »Misanthrope« das Sonett eines unbekannten Dichterlings [1]) dem Spotte preisgegeben wird, so sind hier *Cotin's* Gedichtchen lediglich zum Zwecke der boshaften Satire eingereiht worden.

Die erste Ausgabe der Komödie erschien Anfang 1673 (der Druck wurde am 10. December 1672 vollendet) in Commission »au Palais et chez Pierre Prumé sur le quai des Grands-Augustins, à la Charité« [1]), eine zweite 1676 bei Pierre Trabouillet. 1682 wurde das Stück in den 6ten Band der Ausgabe von La Grange und Vinot aufgenommen. Der Erfolg im Palais Royal, wo die »F. s.« vom 11. März bis 15. Mai in ununterbrochener Reihenfolge 19 mal gegeben wurden, war ein glänzender; der Ertrag der sieben ersten Vorstellungen schwankte zwischen 1735 und 1060 L. Dann wurde es zu Lebzeiten des Dichters noch fünfmal unter dem Titel »Trissotin« gegeben. Dieser Erfolg ist um so anerkennenswerther, weil hier nicht nur die komische Dichtkunst, sondern auch die ernste Moral und die schonungslose Kritik einer verderblichen Zeitrichtung Triumphe feierten. Die Besetzung bei der ersten Aufführung war:

Chrysale — Molière,
Philaminthe — Hubert,
Armande — Mlle de Brie,
Henriette — Mlle Molière,
Ariste — Baron,
Bélise — Geneviève Béjart [mit welcher Virtuosität (??)]
Clitandre — la Grange,
Trissotin — la Thorillière,
Vadius — du Croisy,
Martine — Laforest, Magd Molières (??),
Lépine —} unbekannt,
Julien —}
Notaire — — —.

Capitel V.

»Le Malade imaginaire«.

Das letzte Werk Molière's: »Le Malade imaginaire«, das zugleich sein Schwanengesang sein sollte, erfüllt uns mit einer solchen wehmuthsvollen Pietät, dass eine nüchterne Kritik ohne grösste Selbst-

[1]) Dass Molière nicht selbst der Verfasser ist, weist ein Aufsatz im Moliériste von *Lacroix* (1880, Heft 4) nach. S. auch *Moland*, a. a. O. IV, p. 65, Anm. 2.

beherrschung und Selbstüberwindung kaum möglich ist. Gleichwohl ist es die Pflicht des Kritikers, hier Annahmen zu widerlegen und zu beseitigen, die den Dichter und sein letztes Werk mit einem unhistorischen Glorienscheine umgeben. Molière, so ist die hergebrachte Annahme, fühlte sein Ende herannahen, seine Körperkräfte, seine Lebensfreude dahinschwinden und mit selbstverspottendem Humor soll er sich als »eingebildeter Kranker« geschildert haben. Wir wissen aber von Molière's damaligem körperlichen Zustande eigentlich nur das, was *la Grange* und *Vinot*, a. a. O. S. XVII uns sagen. »Lorsqu'il commença les représentations de cette agréable comédie, il était malade en effet d'une fluxion sur la poitrine, qui l'incommodoit beaucoup et à laquelle il était sujet depuis quelques années. Il étoit d'ailleurs d'une très bonne constitution.« (Das Nachfolgende ist nur subjective Vermuthung der Verfasser.) Ob also Molière's Krankheit wirklich von Anfang an eine gefahrbringende war, ob sie den Geist des Dichters lähmte, ob sie das Verhältniss zur nächsten Umgebung beinflusste, wie diese Umgebung dem Leidenden gegenüber sich benahm, welche Rolle die Aerzte, sei es in medicinischer oder allgemein menschlicher Hinsicht, dabei spielten, das ist uns nicht bekannt.

Wenn wir also die Auffassung des »Elomire hypocondre«, dass Molière in Folge körperlicher und seelischer Leiden in den letzten Lebensjahren ein vergrillter, seiner Umgebung lästig werdender »Hypochonder« gewesen sei, unbedingt abweisen müssen, so fehlt für die entgegengesetzte Meinung, dass der Dichter über die Schwere seines Leidens sich mit leichtem, echt gallischen Humor hinweggesetzt habe, ebenfalls ein triftiger Beweis. Es ist wahr, Molière, wie so viele Schwerkranke, rächte sich für körperliche Leiden an Denen, die sie nicht zu heilen vermochten, durch beissenden Spott, und die Heilkunde damaliger Zeit gab seiner Satire Stoff genug. Aber sollte er, der schon 1667 am Rande des Grabes stand, nicht doch das Unheilbare und Todbringende seines Zustandes erkannt, sollte er in Momenten ernsterer Selbstprüfung die Heilkunst, welche ihm in der Gestalt seines Arztes und Freundes Mauvillain von der gewinnendsten Seite entgegentrat, nicht von den ihr in Komödien gemachten Vorwürfen ganz oder theilweise freigesprochen haben? Mir scheint der ausgelassene Humor, die oft zügellose Komik, welche in den Schöpfungen der letzten Jahre Molière's uns entgegentritt, eine Art »Galgenhumor« zu sein, durch den für schärfere Augen eine ernstere Stimmung öfters hindurchblickt.

Seine Freunde fürchteten schon längere Zeit vor der Katastrophe für Molière's Leben; sie, namentlich *Boileau* riethen ihm, wenigstens dem anstrengenden Schauspielerberufe zu entsagen, aber wenn Molière dies, einem unbezähmbaren inneren Drange folgend, zurückwies, beweist dies, dass er die Gefahr seines Zustandes nicht erkannt habe? Genug, das »Ignoramus et semper ignorabimus« tritt uns hier, wie so oft in des Dichters Leben und Werken, gebieterisch entgegen.

Wie die Ursache und Entwickelung seines Leidens auf Grund der wenigen Ueberlieferungen bis jetzt nicht mit Sicherheit erforscht ist[1]), so kennen wir auch den inneren und äusseren Zustand des Dichters zu der Zeit, wo er sein Grablied dichtete, so gut wie nicht. Dadurch wird es einer behutsamen Kritik unmöglich, festzustellen, aus welchen inneren Antrieben heraus die Figur des Argan geschaffen wurde, ob zwischen ihr und der Seelenstimmung des dahinscheidenden Dichters wirklich eine Verwandtschaft existirt, oder ob wir in ihr und in der ganzen Dichtung des »Mal. im.« nur eine Reaction der Lebenslust gegen unheilbares Leid zu erblicken haben.

Einen Anlass und eine literarische Beziehung kann freilich auch die vorsichtigste Kritik dem »Malade imaginaire« zuschreiben.

Es ist gelegentlich von *Moland* (in der Einl. z. »Elomire hyp.«) mehr angedeutet, als nachgewiesen worden, wie Molière die Satire des »Elomire hypocondre«, welche allerdings die eigenen Waffen gegen sich kehrte, für den »Malade imaginaire« verwerthete. In der That musste dem Dichter daran gelegen sein, den Eindruck jenes Machwerkes zu vernichten, ehe er recht zur Geltung kam, und die Satire durch die Satire zu tödten. Darum schuf er in Argan, dem »eingebildeten Kranken«, eine Figur, die zwar nicht, wie Elomire, ein Monstrum von Fehlern und Unliebenswürdigkeiten aller Art ist, aber doch Züge von grellster Komik enthält, in denen die Zeitgenossen eine humoristische Selbstoffenbarung des leidenden Dichters erkennen konnten und erkennen mussten. Besser liess sich die Carrikatur des Elomire ja nicht aus der Welt schaffen, als wenn der Dichter sich selbst, nicht ohne absichtliche Uebertreibung und irreführende Verzerrung, doch mit feinerer Komik als eine Art Elomire zu schildern schien.

Das eigentliche Motiv war neben diesem secundären Anlass der instinctive Hass gegen die intolerante, zunftartige, dem Fortschritte feindliche, dabei reclam- und schwindelhafte Heilkunde. Hier galt es, Alles zusammenzufassen und zu vereinen, was bisher gegen die Heilkünstler und Quacksalber von der Satire gesagt worden war, hier sollten die Aerzte in wissenschaftlicher, sittlicher und allgemein menschlicher Hinsicht geschildert werden, hier ihre Unwissenheit, ihr Phrasenthum, ihre Selbstanpreisung, ihr Kastengeist, ihr mechanisches Festhalten an veralteten Theorien, ihr barockes Ceremoniell, ihr barbarisches Latein u. s. w. dem sicher wirkenden Spotte preisgegeben werden. Hier, wie so oft in des Dichters Komödien, sollten die gesunde Vernunft und die angeborenen Neigungen des Menschen noch einmal ihre glänzenden Triumphe feiern über gelehrt klingenden Nonsens über verkünstelte Unnatur, über despotischen Zwang. Die Sache des Rechtes und der Sittlichkeit sollte über Trug, Heuchelei, Habgier und Selbstverblendung den Sieg gewinnen. Das ist der bleibende culturhistorische und ästhetische Werth der letzten Dichtung Molière's!

[1]) Nach *Raynaud*, a. a. O. S. 447 ist er an einer Erweiterung der Aorta gestorben.

Uebersehen wir darüber nicht ihre Einseitigkeit und Schwäche. Jenes Uebermass der niederen Komik, der possenhaften Uebertreibung, der allzu grellen Charakterzeichnung, das wir in manchen der späteren Komödien Molière's bemerken, findet sich auch hier. Vieles zeigt den Meister der Posse, nicht der edleren Komödie; so das lustige Zwischenspiel des Polichinelle, die anderen possenhaften Einlagen, namentlich die Doctorpromotion am Schlusse. Die nächste Bestimmung des »Malade imaginaire« mag dies erklären und rechtfertigen. Er sollte als Carnevalsscherz bei Hofe zur Belustigung des mit kriegerischen Unternehmungen beschäftigten und durch sie missmuthig gewordnen Herrschers aufgeführt werden und das Zwerchfell alberner Höflinge erschüttern. Da war eine »haute comédie« im Style des »Don Juan« und »Misanthrope« nicht eben angebracht und nur der Meister komischer Dichtung vermochte in ein Carnevalsstück so viele tiefe Ideen, so viele ernste Betrachtungen, so viele zarte Regungen hineinzudichten. Mit ähnlichem Spürtalent wie bei fast allen Komödien des grossen Dichters, haben die Molière-Commentatoren und Kritiker auch im »Mal. im.« eine Anzahl Entlehnungen herausgefunden. Manches entbehrt aber eines sicheren Beweises. Als bewiesen ist anzusehen, dass die Rolle des Polichinelle im ersten Intermède entweder auf den »Candelajo« des Giordano Bruno Nolano (1582) oder dessen französische, Uebersetzung »Boniface et le Pedant« (1632) zurückgeht, dass ferner Argan's Verhältniss zu Béline in der am 16. Januar 1657 zuerst zu Paris aufgeführten Komödie »L'Amour malade« freilich in sehr roher Form vorgebildet ist[1]). Wenn *Moland* in den Anm. seiner Ausgabe des »Mal. imag.« (S. 187 A. 1 u. 219 A. 1) die Behauptung aufstellt, das geheuchelte Benehmen der Béline dem Argan gegenüber (I, 7) sei einer Satire (II, 5) des Horaz nachgeahmt, oder der Beginn der eingelernten Bräutigamsrede des Th. Diafoirus verrathe Anklänge an Cicero's oratio ad Quirites post reditum, so sind diese Uebereinstimmungen keine besonders auffälligen. Ebenso beweist die Aufforderung des Th. Diafoirus an Angélique, der Section einer Frau beizuwohnen, noch keineswegs »eine wahrscheinliche Nachahmung« der »Plaideurs« des *Racine* (*Moland*, a. a. O. S. 224 A. 2), in denen eine ähnliche Tölpelei allerdings vorkommt. Dagegen ist zuzugeben, dass die fingirte Liebesschilderung (II, 6) auf eine wenig bekannte Komödie des *Th. Corneille*: »Don Bertrand de Cigaral« zurückgeht (ebds. S. 228 Anm.) und dass *Béralde* in seiner Kritik der Heilkunde Manches aus Montaigne's Essais (l. II, c. 37) entlehnt[2]).

Die Beziehungen zum »Elomire hyp.« haben wir schon hervorgehoben.

Die Charaktere des Stückes lassen zich zuvörderst nach ihrer

---

[1]) S. *Moland*: Molière et la comédie italienne S. 111 u. 79 ff.

[2]) Auch sonst hat Molière diese Essais benutzt [so »L'Amour médecin« III, 1 und in den »Femmes savantes« (s. o)].

Stellung zu den Aerzten und der traditionellen Heilkunde gruppiren. Diese Aerzte selbst sind unter sich in manchen Einzelheiten verschieden, trotzdem bei allen dreien die Beschränktheit, Eitelkeit, der Kastengeist und der Autoritätsglaube gleich gross sind. Purgon ist der am grellsten gezeichnete von ihnen. Er glaubt in sich die ganze medicinische Wissenschaft und Facultätsweisheit verkörpert, und als unsühnbares Verbrechen, das alle erdenklichen Leiden und Krankheiten über das Haupt des Schuldigen führt, gilt es ihm, dass Argan sein Medicament zurückgewiesen. Der alte Diafoirus ist weit mehr Weltmann und Formenmensch, als der ihm genealogisch und psychologisch verwandte Purgon, und die Heilkunde gilt ihm als ein nobles Metier, das den Vertreter desselben mit ehrfurchtsvollem Glorienscheine und nie irrender Allweisheit umgiebt. Sonst macht er die verzopften Traditionen mit, wo er irgend kann, und scheint auch über die unendliche Bornirtheit derselben kaum aufgeklärter zu sein, als Purgon, wie er denn seinen Dummkopf von Sohn auch zu einer Art Purgon erziehen lässt. Mit urkomischem Selbstbehagen schildert er, wie sein Thomas Diafoirus allen Formelkram der Medicin sich eingepaukt, wie er nie von dem abgehe, was er einmal behauptet, wie er bei den Disputationen stets das letzte Wort hartnäckigst sich bewahre, wie er gegen jeden Fortschritt der Wissenschaft sich stemme [1]). Sehr psychologisch gedacht ist es, wenn dem Vater alle Schwächen des Sohnes, seine geistige Schwerfälligkeit, sein Mangel an Einbildungskraft, sein Stumpfsinn, als ebenso viele Vorzüge erscheinen. Dieser Th. Diafoirus selbst ist ein beschränkter, überstudirter Jüngling, ohne allen Geist, ohne alle Kenntniss der Welt und Menschen. Seiner prätendirten Braut überreicht er seine — Doctorthese [2]), ladet sie zu einer Section ein, hält ihr Vorlesungen über altgriechische Verhältnisse. Auswendig gelernte und hergeleierte Reden vertreten bei ihm die Stelle des selbständigen Denkens, und eindressirte Routine die Stelle der freien Forschung. Ein mechanisches, auch nur eindressirtes Formensystem muss den Mangel aller wirklichen Lebensgewandtheit und feineren Bildung ersetzen.

Natürlich sind diese drei Aerzte, namentlich Purgon (dessen Auftreten wieder in echt dramatischer Weise durch die mehrfache Erwähnung seiner Person vorbereitet wird, ehe er wirklich erscheint), und Th. Diafoirus grell gezeichnet, aber ihre Grundzüge entsprechen ganz dem Wesen damaliger Heilkünstler. Auch die Doctorpromotion am Schluss soll nach *Raynaud's* Urtheil nur eine treue Copie der Wirklichkeit sein; höchstens sei das Latein derselben noch barbarischer, als das von den Aerzten gebrauchte.

---

[1]) Ein Brief in den Ep. div. (I, 25—44) enthält nur das Lob des »anciens«.

[2]) Ganz naturwahr! Vor Kurzem erst schrieb mir ein philologischer Th. Diafoirus: »Ein Liebesantrag geschieht für einen Philologen am besten dadurch, dass man der Auserwählten Broschüren überreicht und mit ihr darüber spricht.«

Ein Opfer dieses Triumvirats von Bornirtheit, Hochmuth und Unwissenheit und des im Gefolge der Triumviren daherschreitenden Apothekers Fleurant, eines gewinnsüchtigen und schmiegsamen Menschen, ist Argan der mit psychologischer und dramatischer Meisterschaft gezeichnete »eingebildete Kranke«. Die fixe Idee, dass er mit seinem Leib und Leben den Aerzten verfallen sei, dass eine Cohorte von Leiden und Qualen aller Art ihn foltere, macht ihn zum willenlosen Spielzeuge der Aerzte wie Apotheker und Derer, welche seine Phantasien für sich auszunutzen wissen. Widerspruch und Selbständigkeit Anderer ist ihm, wie allen wirklichen und eingebildeten Kranken, unerträglich. Wahre Energie fehlt ihm durchaus — wieder ein echt psychologischer Zug —, hingegen lässt er seine krankhaften Launen und seinen grillenhaften Despotismus an denen aus, welche ihm hülflos gegenüberstehen. Wie alle psychisch und physisch Kranken hängt er sich in kindlichem Zutrauen an die, welche es schlecht mit ihm meinen, und misstraut denen, die sein Bestes wollen. Seine Monomanie concentrirt sich auf Medicamente und Testamente, und wie ein unzurechnungsfähiges Kind stets in die Schneide des Messers greift, so greift er immer wieder zur Arzneiflasche, um seine kräftige Gesundheit muthwillig zu zerstören.

Gegner der traditionellen Heilkunde sind Béralde, Bruder Argan's, dessen Skepticismus das Kind mit dem Bade ausschüttet und der Heilkunst überhaupt alle Berechtigung abspricht. Da Béralde sich für seine Ansichten auf — Molière beruft, so ist anzunehmen, dass wir hier öfters den Dichter selbst hören, doch ist Molière's eigene Ansicht, wie es der für die komische Wirkung nothwendige Contrast forderte, absichtlich geschärft und zugespitzt, und die aus Montaigne entlehnten Gedanken und Wendungen zeigen, dass der Dichter den Béralde nicht ausschliesslich als Sprachrohr benutzen wollte. Die vermittelnde und ausgleichende Stellung zwischen diesen Contrasten fehlt, und musste bei der gegen die Heilkunde gerichteten Tendenz des Stückes auch fehlen.

Während Béralde doch mit sachlichen Gründen und geistreichen Pointen operirt, übt Dorine, die raffinirte servante, ihren boshaften Witz und neckischen Muthwillen an den Vertretern der Heilkunst und weiss als verkleideter Arzt diese selbst in's Grotesk-Komische zu ziehen. Ihre eigentliche Stellung im Organismus des Stückes ist aber die, die Rechte der gesunden Vernunft und der angeborenen Neigung gegenüber der krankhaften Manie Argan's und der berechnenden Intriguensucht Béline's zu vertreten und selbst geschickte Förderin einer Liebesintrigue zu werden.

Wie die Medicin, so ist auch die Jurisprudenz mit ihrem geistlosen Formelkram und unlautren Schleichwegen hier verspottet worden.

Hauptpersonen der Intrigue sind Béline, ihre Gegnerin Dorine, der miteingreifende Béralde und das mehr klagende und duldende, als handelnde Liebespaar, Cléante und Angélique. Béline ist die

vollendeste Heuchlerin, abgefeimteste Gauklerin und herzloseste Egoistin. Nichts gilt ihr das Leben ihres Gemahles oder das Glück der Tochter, wenn sie äussere Vortheile erlangen, ein Testament zu ihren Gunsten wenden, oder Geld und Werthpapiere bei Seite schaffen kann. Dabei ist sie ohne weitblickende Schlauheit und tiefere Menschenkenntniss. In Dorine, die sie für ihre Bundesgenossin ansieht, täuscht sie sich völlig, Angélique's Liebesstärke und durch Druck gereifte Selbständigkeit unterschätzt sie, und Béralde's Geschick, im rechten Augenblicke mit wirksamster Energie einzugreifen, bleibt von ihr unbemerkt. In der fingirten Todesscene (III, 18) geht sie mit grosser Plumpheit in das geschickte Netz des Gegners.

Dorine ist ebenso dreist und keck, wie schlau berechnend. Die widerlichen Schrullen und Launen des Gebieters verhöhnt sie ganz offen, und ertheilt der unerfahrenen Angélique halb spöttische Rathschläge in Liebessachen, desto geschickter weiss sie sich der Béline gegenüber zu verstellen. Meisterhaft agirt sie in der Liebesintrigue. Mit richtigster Berechnung weiss sie sich dem eingebildeten Kranken in dem Augenblicke als Arzt vorzuführen, wo alle Heilkünstler und Quacksalber ihn verlassen haben, und ihm durch Herabsetzung der traditionellen Heilkunst die projectirte Verbindung der Tochter mit einem Arzte zu verleiden[1]). Den späteren Dr. Eisenbart anticipirend, legt sie in drastischer Weise die Verkehrheit der bisher an Argan erprobten Heilmethode dar (III, 14).

Angélique tritt zwar der selbsüchtigen Mutter und dem despotischen Vater gegenüber muthvoll auf, zeigt aber ihre mädchenhafte Schüchternheit und Unselbständigkeit, indem sie die Förderung ihres Liebesverhältnisses ganz der Toinette überlässt. Ein backfischartiger Zug in ihr ist es, wenn sie verwirrt und unsicher wird, sobald Toinette die Zuverlässigkeit des Geliebten in verstellter Schelmerei verdächtigt.

Cléante ist ein edler, wahrhaft liebender und feinfühlender Charakter, nicht ohne romantischen Anflug, doch greift er allzuwenig in die Handlung des Stückes ein. Vortrefflich ist die kleine Louison, deren Auftreten einer Scene des Stückes besonderen Reiz giebt, gezeichnet. — Neben der dramatischen Meisterschaft Molière's bekunden der Prolog, die Intermèdes und die in Act II, Sc. 6 eingelegten Verse sein lyrisches Talent.

Der »Mal. im.« wurde zuerst am 10. Februar 1672 im Palais-Royal-Theater aufgeführt, wurde dann nach der vierten Vorstellung in Folge von Molière's Tod bis zum 3. März ausgesetzt und hierauf bis zum Schluss der Saison (21. März) noch neunmal gegeben. Der Erfolg war ein glänzender, doch waren die Kosten in Folge der Ballet- und Musikeinlagen, so gross, dass sie nach *La Grange's* Angabe sich auf 24000 L. und ausserdem je 150 L. Tageskosten beliefen.

---

[1]) Das Argan nachher fordert, Cléante solle sich zum Dr. machen lassen, ehe er A. heirathe, ist nur Scherz.

Trotzdem der neidische Lulli die alte königl. Bestimmung, welche den Gebrauch der Sänger und Violinisten für Nicht-Operaufführungen beschränkte, geltend machte, wurde dieselbe doch, nach *La Grange's* Notiz (Reg. S. 142), übertreten. Desshalb wurde die Ordonnanz am 30. April 1673 wiederholt (ebendas. S. 142).

Das Balletbuch, welches auch die Namen der Hauptdarsteller angiebt (Argan — Molière; Béline — Mlle la Grange; Angélique — A. Molière; Louison — Beauval fille; Béralde — du Croisy; Cléante — la Grange; Purgon — La Thorillière; Diafoirus père — de Brie; Diafoirus fils — Beauval; Toinette — Mlle Beauval), erschien zweimal 1673 und 1674 zu Paris. Die Promotionsscene erschien separatim mit lateinischem Titel und in längerer Fassung, die manche Kritiker für den richtigeren und vollständigeren Text halten, während andere Interpolationen annehmen, noch zweimal, zu Rouen 1673 und Amsterdam 1674.

Eine gefälschte Ausgabe, voll der willkürlichsten Aenderungen, wurde 1674 zu Amsterdam bei Elzevir veröffentlicht. Dagegen sucht eine zu Köln 1674 erschienene Ausgabe für sich das Privilegium des correcten Textes in Anspruch zu nehmen. Denselben Text, mit Ausmerzung der Druckfehler, giebt die von Thierry und Barbin publicirte Ausgabe (1675)[1]. Sehr verändert und verbessert ist der Text der früheren Ausgaben in der grossen Ausgabe der Werke Molière's von 1682, die Herausgeber konnten das Originalmanuscript hiefür benutzen [2].

Capitel VI.

Molière's letzte Lebenszeit und Tod.

Die letzte Lebenszeit des grossen Dichters wurde durch Enttäuschungen und Missgeschicke aller Art verbittert. Der Zwist mit *Racine* hatte die Form einer literarischen Polemik angenommen; denn in der Vorrede zu *Racine's* »Plaideurs« wurde Molière in nicht missverständlicher Weise angegriffen [3], und dieser liess die obenerwähnte »Critique d'Andromaque« auf seinem Theater aufführen. Wie mit *Racine*, so erging es später dem Dichter mit *Lulli*. Molière hatte diesen als Künstler grossgezogen, indem er ihm die Composition der in seine Komödie eingeschobenen Ballettexte und Zwischenspiele überliess, und ihn auch am 14. December 1670 durch ein Darlehn unterstützt. Die von *Lulli's* Seite sehr eigennützige Freundschaft dauerte so lange, bis dieser, zum Intendant der Académie royale de musique erhoben, sich als Concurrenten des Dichters der Comédies-

[1] Ueber diese Ausgaben s. *Moland*, a. a. O. VII, S. 146 und 148 und Appendice au Mal. im. S. 305 ff.

[2] Die musikalische Seite des Stückes hebt *Castil-Blaze*, a. a. O. II, S. 66 ff. hervor, sonst trägt er wenig zur Kritik des Stückes bei.

[3] S. den Aufsatz v. *Thierry*, Moliériste 1880 Heft 1.

ballets fühlte. Durch eine von *Lulli* ausgewirkte königliche Ordonnanz wurde allen Theatern der Residenz verboten, in ihren Stücken mehr als sechs Sänger und zwölf Violinisten zu beschäftigen, und *Lulli* wusste diese Ordonnanz dem »Mal. im.« gegenüber auszunutzen, wie wir oben sahen. Durch diese Ordonnanz und *Lulli's* Intriguensucht verstimmt, wandte sich Molière mit der musikalischen Composition des letzten Stückes an *Charpentier*.

Noch undankbarer, als die beiden ebenerwähnten Freunde Molière's, benahm sich der durch Molière's Edelmuth aus dem Staube gezogene Baron, wenn anders das Verhältniss, welches die »Fam. Com.« zwischen diesem und der A. Béjart statuirt, nicht auf Erfindung beruhen sollte. Doch ist dem Taugenichts Baron, der auch gleich nach Molière's Tode das Palais-Royal-Theater, wie die Ratten das sinkende Schiff, verliess, etwas derartiges recht wohl zuzutrauen.

In den Jahren 1670—1673 verlor Molière seinen ältesten, 1664 geborenen Sohn und eine erst 1672 zur Welt gekommene Tochter, die bald nach der Geburt starb. Ebenso schied am 17. Februar 1672 auch Madeleine Béjart, Molière's einstige Geliebte und Schwiegermutter, dahin. Wie wenig auch das frühere und spätere Benehmen der Kokette und Intriguantin eine tiefere Sympathie des Dichters für sie glaublich erscheinen lässt, so wird dieser Verlust doch einen bleibenden Eindruck auf sein Gemüth gemacht haben. Der Tod löscht eben die Erinnerung an das Schlimme aus und lässt nur das Gute und Schöne in idealer Verklärung zurück. Vor Madeleine's Ende war eine Versöhnung zwischen Molière und Armande, wie zwischen dieser und ihrer Mutter herbeigeführt worden. Doch die erstere Versöhnung scheint eine äusserliche, künstlich herbeigeführte gewesen zu sein, aus der für Armande nur die Erbschaft des mütterlichen Vermögens sich ergab. Eine innere Uebereinstimmung der beiden Gatten hat wohl nicht wieder stattgefunden.

Verhängnissvoll und demüthigend musste es für den Dichter sein, dass der militärisch gestimmte König sich an den Tragödien *Racine's* (so unmilitärisch sie auch sind), weit mehr zu ergötzen schien, als an den Lach- und Decorationsstücken der geknechteten Muse Molière's. Für das Carnevalsfest 1673 wurde der »Mal. imag.« abgelehnt und der »Mithridate« *Racine's* als Mittel zur Hebung der politischen Stimmung und Erregung der kriegerischen Begeisterung verwandt. Der »Mercure galant«, das servile Werk des allerservilsten *de Visé*, feierte natürlich den Triumph dieser durch allerhöchsten Befehl commandirten Tragödie. — Der Gesundheitszustand und das reizbare Nervensystem des leidenden Dichters wurden durch diese inneren und äusseren Vorgänge so erschüttert, dass bei der vierten Aufführung des »Mal. imag.« die längstbefürchtete Katastrophe eintrat.

Ueber diese Endkatastrophe in Molière's Leben giebt es drei gleichzeitige und eingehendere Berichte, von denen der in *La Grange's* Registre, p. 140, durch rührende Einfachheit und objective

Kürze sich auszeichnet. Er macht den Eindruck, unmittelbar nach dem Ereigniss niedergeschrieben worden zu sein, doch ist der Verfasser desselben nicht in den letzten Stunden des gefeierten Dichters zugegen gewesen. Der Bericht lautet: »Ce mesme jour, après la comédie, sur les 10 heures du soir, Monsieur de Molière mourust dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le roosle (!) du^{dt} Malade imaginaire, fort incommodé d'un rhume et fluxion sur la poitrine, qui lui causait une grande toux, de sorte que dans les grands efforts qu'il fist pour cracher il se rompit une veyne dans le corps et ne vescut que demye heure au trois quartz d'heure depuis la dt. veyne rompue. Son corps est enterré a St Joseph, ayde de la paroisse St Eustache. Il y a une tombe esleuée d'un pied hors de terre« [1]).

Gleichzeitig ist auch der Bericht der »Fameuse Comédienne«, der, wenn mich nicht Alles täuscht, direct aus der Feder der de Brie hervorgegangen ist (namentlich die gehässige Weise, in der das Benehmen der Gattin Molière's, Rivalin der de Brie, geschildert wird, deutet darauf hin), und nur in den Worten: »et laissa le Théâtre exposé à l'audace de tant de miserables Auteurs dont il est maintenant la proye«, die Redaction eines Literaten erfahren hat. Ich führe auch diesen Bericht wörtlich an: »Un jour qu'il devoit jouer le »Malade imaginaire«, pièce nouvelle alors et la dernière qu'il avait composée, il se trouva fort mal avant que de commencer et fut près de s'excuser de jouer sur sa maladie. Cependant comme il eut veu la foule du monde qui estoit à cette représentation et le chagrin qu'il avoit de le renvoyer, il s'efforça et joua presque jusqu'à la fin, sans apercevoir que son incommodité fut augmentée. Mais dans l'endroit, où il contrefaisoit le mort, il demeura si foible qu'on creut qu'il l'estoit effectivement, et on eut mille peines à le relever. On luy conseilla pour lors de ne point achever et de s'aller mettre au lit; il ne laissa pas pour cela de vouloir finir et, comme la pièce étoit fort avancée, il creut, pouvoir aller jusqu'au bout sans se faire beaucoup de tort. Mais le zèle qu'il avoit pour le public eut une suite bien cruelle pour luy; car dans le tems qu'il disait de la rhubarbe et du sené, dans la Cérémonie des Médecins il luy tomba du sang de la bouche; ce qui ayant extresmement effrayé les spectateurs et ses camarades, on l'emporta chez luy fort promptement, où sa femme le suivit dans sa chambre. Elle contrefit du mieux qu'elle put la personne affligée, mais tout ce qu'on employa ne servit de rien: il mourut en peu d'heures ayant perdu tout son sang, qu'il jetait avec abondance par la bouche et laissa ainsy le théâtre exposé à l'audace de tant de miserables Autheurs dont il est maintenant la proye.«

---

[1]) Die Préf. z. Ausg. v. 1682 (*Despois* XVII) stimmt in den thatsächlichen Angaben damit überein, ist aber nicht ohne rhetorischen Schmuck.

Wenngleich hier manches Détail angegeben ist, das sich auch in den ausführlichen Nachrichten *Grimarest's* nicht findet, so macht doch das Ganze den Eindruck einer treuen Wiedergabe des wirklichen Sachverhaltes, nicht den der romanhaften Erfindung oder Ausschmückung [1]).

An Detaillirtheit, Lebendigkeit und Wärme übertrifft *Grimarest's* Schilderung alle anderen und verräth in Nichts die redselige Vielwisserei und wortreiche Ausschmückungssucht des Chroniqueurs [2]). Der Vorzug des Berichtes liegt darin, dass *Grimarest* hier aller Wahrscheinlichkeit nach den Angaben eines Augenzeugen, des öfter genannten Baron, der in den letzten Stunden seinen Meister und Wohlthäter fast nie verliess, folgte, seine Bedenken darin, dass derselbe erst drei Decennien nach des Dichters Tode niedergeschrieben wurde, dass es unsicher ist, ob Baron die detaillirten Mittheilungen unter dem unmittelbaren Eindrucke des Ereignisses oder aus späterer Erinnerung machte, und ob *Grimarest* nicht ausser Baron noch durch unglaubwürdigere Gewährsmänner, oder durch unverbürgte Traditionen sich leiten liess, dass endlich jeder Bericht aus zweiter Hand manches unfreiwillig Subjective haben muss.

Ich meine also, die drei Berichte haben so ziemlich gleichen Quellenwerth, und in keinem Falle darf *Grimarest's* Erzählung als die allein massgebende angesehen werden. *La Grange* in seinem Registre schreibt unmittelbar nach der Katastrophe, aber er ist nicht Augenzeuge, die Verfasserin der »F. C.« hat ihren Bericht aus zweiter Hand empfangen und später erst in subjectiver Weise redigirt, doch als nahestehende Geliebte des Dichters war sie über dessen innerste Seelenstimmung und die häuslichen Interna am besten unterrichtet. In den Einzelheiten ist sie daher unvollständig, doch das Bild, welches sie von der Katastrophe entwirft, ist zwar nicht ohne Willkür retouchirt, doch in den Grundzügen von unverkennbarer Treue. *Grimarest's* Bericht ruht auf den Angaben eines Augenzeugen, aber wir kennen das Verhältniss des ersten Berichtes zu dem von ihm redigirten garnicht, und der Name Grimarest ist keine Empfehlung. Die nachträglich abgefasste, von subjectiver Rhetorik nicht freie Notiz in der Préface kommt nur wenig in Betracht. Da die drei Berichte in den Hauptsachen übereinstimmen, in Nebendingen sich ergänzen, so kann nur ihre Combinirung ein vollständiges und möglichst objectives Bild der Katastrophe geben. Ich will versuchen, im Folgendem ein solches zu entwerfen.

Freitag, den 17. Februar 1673, als der »Malade imaginaire« zum vierten Male gespielt werden sollte, fühlte sich der seit Jahren

---

[1]) Ungenau ist nur, dass Molière hiernach die Rolle nicht völlig zu Ende gespielt habe.

[2]) Oefters abgedruckt; so bei *Moland,* a. a. O. I. p. CCXVII ff. und übersetzt von *Lotheissen,* a. a. O. p. 231 f.

leidende Dichter kränker als je. Er stellte in Gegenwart seiner Frau und Baron's Betrachtungen über sein körperliches Leid und über sein baldiges Ende an. Einen Augenblick dachte er daran, die Vorstellung absagen zu lassen, und seine Frau, wie auch Baron bestärkten ihn darin, aber die Rücksicht auf die zahlreich versammelten Zuschauer und die Theaterarbeiter, für welche der Ausfall der Vorstellung den Verlust eines Tagelohns bedeutete, hielten ihn zurück. Doch liess er um vier Uhr beginnen, damit er frühzeitig zur Ruhe käme. Da, wo er als Argan sich todt stellen musste, ergriff ihn ein Todesschauer, er glich mehr einem wirklich Todten, als einem, der den Tod nachahmte. Ungeachtet der erneuten Vorstellungen seiner Umgebung spielte er die Rolle zu Ende, trotzdem ihn in der Scene der Doctorpromotion, gerade als er das »Juro« sprach, ein Krampf erfasste und das Blut seinem Munde entströmte. Nach Ende der Vorstellung wurde er schleunigst in seine Wohnung gebracht, und er starb um zehn Uhr Abends in Folge eines Blutsturzes. Baron war bis kurz vor seinem Tode zugegen; ob seine Gemahlin während der letzten Stunden ihm theilnehmend beistand, und ob ihre Theilnahme eine aufrichtige war, oder ob sie erst nach dem plötzlich eingetretenen Tode des Gatten hinzukam, müssen wir unentschieden lassen. Die kirchlichen Formen wollte Molière vor seinem Tode erfüllen. Er sandte nach geistlichem Beistand, doch die Scheu vor dem als Schauspieler der Excommunication Verfallenen hielt zwei Geistliche zurück, diesen Beistand zu leisten, und ein dritter kam zu spät. Zwei Nonnen aber aus der Provinz, wahrscheinlich eine Schwester und eine Verwandte des Dichters[1]), waren bis zum letzten Augenblicke um ihn. Die Ursache seines Leidens und seines Todes ist nicht genauer erforscht worden. Wenn Verfasser als Laie auf Grund der überlieferten wenigen Notizen urtheilen darf, so scheint ihm Molière's körperliches Leiden Folge einer Herzkrankheit gewesen zu sein, die, wie so häufig, später in ein Brustleiden überging. Doch ist das nur eine Vermuthung, auf Beobachtungen gegründet, die Verfasser an sich selbst wie an nahen Verwandten zu machen die traurige Gelegenheit hatte.

Widerwärtig berührt uns das Benehmen der Geistlichkeit und des Königs, ein untilgbarer Schandfleck in der französischen Geschichte! Das kirchliche Begräbniss wurde dem »Excommunicirten« vom Erzbischofe von Paris verweigert, weil er, obwohl ohne seine Schuld, nicht noch im letzten Augenblicke dem »infamen Berufe« des Schauspielers entsagen konnte[2]). Da war die Sünderin Madeleine Béjart glücklicher gewesen, sie hatte sterbend dem Komödiantenthum entsagt, vielleicht war sie noch in den letzten Tagen ihres Lebens aus der Hure zur Betschwester geworden, und so hatte sie sich ein kirch-

---

[1]) *Soulié,* Recherches p. 53.

[2]) Ueber die ekelerregenden Verhandlungen mit dem Hauptpfaffen von Paris s. *Moland* VII, p. 287 f.

liches und ehrenvolles Begräbniss zu erschwindeln gewusst. Molière wurde dagegen spät Abends neun Uhr (21. Februar), wie ein armer Sünder, ohne Sang und Klang, von drei toleranten Geistlichen, vier Priestern, sechs Chorknaben, einigen Bedienten geleitet, von einer gaffenden Menge[1]) umgeben, auf den Friedhof Saint-Joseph getragen. Ausdrücklich hatte der christliche Erzbischof untersagt, dass der Leichnam in die Kirche gebracht würde und dass religiöse Feierlichkeiten bei der Beerdigung stattfänden[2]).

Durfte die Geistlichkeit für ihr unchristliches und unwürdiges Benehmen vor und nach dem Tode Molière's immerhin sich auf kirchliche Bestimmungen berufen und glaubte sie einen Grund zur Rache an dem Dichter des »Tartuffe« zu haben, so ist Ludwig's XIV. Lethargie dem gegenüber ohne alle Entschuldigung. Vergebens bat ihn Armande in einer Audienz um die Ermächtigung zu einem kirchlichen Begräbniss ihres Gatten, der König, damals noch nicht einmal völlig in den Händen der Dragonaden-Fanatiker und der frommen Hure Maintenon, hatte für Molière kein Interesse mehr, weil der ehemals so beliebte Spassmacher ihn doch nicht mehr amüsiren konnte. Mögen das doch diejenigen französischen Kritiker nicht vergessen, die in Ludwig XIV. einen Augustus oder Mäcenas der Neuzeit erblicken wollen. Das Benehmen des »grossen« (!!) Ludwig ist ein viel schlimmerer Flecken an dem Andenken der französischen Nation und eine schwerere Versündigung an Molière, als die Pamphlete *Veuillot's* und der frommen Clique. Man hat zur Entschuldigung des »königlichen« Verfahrens auch angeführt, dass Armande sich bei der Audienz tactlos benommen und sogar die schwerste und unsühnbarste aller Tactlosigkeiten verschuldet habe, nämlich die, einem Souverän die Wahrheit zu sagen, doch ist auch dies nach dem einseitigen Zeugniss des *Cizéron Rival* (s. *Moland* VII, p. 587) nicht einmal unzweifelhaft.

---

1) Zu welchem Zwecke die Molière unter diese Geld vertheilen liess, ist unaufgeklärt, denn die angeblich fanatische Haltung der Menge scheint eine spätere Tradition zu sein; der Augenzeuge, dessen Bericht uns erhalten (s. *Moland*, a. a. O. VII, 389), weiss davon nichts.

2) Dass das Begräbniss Molière's doch nicht ganz »sans aucune pompe« stattfand, wie der Erzbischof verlangt hatte, dass ferner ausser den gestatteten »zwei Priestern« noch andere Geistliche folgen durften, hat vielleicht in einer Intervention des Königs, an die mehrere Molière-Erklärer gedacht haben, seinen Grund. Dagegen scheint die Erlaubniss des Erzbischofs zu einem Begräbniss kirchlicher Art, wenngleich in erniedrigender Form, nicht erst durch königliche Einmischung veranlasst worden zu sein.

Capitel IV.
Molière's Theater.

Unmittelbar nach des Dichters Heimgang zerfällt seine erste Schöpfung, das Theater des Palais-Royal. In Folge seines plötzlichen Todes entstand die grösste Verwirrung (man sieht, wie wenig die vielgerühmte Schauspieler r e p u b l i k eines energischen Leiters entbehren konnte), und der König hatte nach *La Grange's* Zeugniss (Reg. p. 140) schon damals die Absicht, die Palais-Royal- und die Hôtel-de-Bourgogne-Truppe zu verschmelzen. In Erwartung ihrer Auflösung, nicht, wie eine pietätsvolle Sentimentalität zu erfinden beliebt, in Folge der Katastrophe des 17. Februar, wurde das Theater für sieben Tage geschlossen. Dann begann man wieder mit dem »Misanthrope«; Baron spielte die Titelrolle. Ostern 1673 verliessen de la Thorillière, Baron und das Beauval'sche Ehepaar die Truppe (denn Dank ist auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, noch seltener, als in der Welt), doch wurden diese Lücken durch das Engagement des am Marais-Theater beschäftigten Rosimond und der sehr unbedeutenden du Croisy ersetzt. Schlimmer war es, dass die »königliche« Grossmuth den Genossen Molière's ihr Theater nahm und es dem Lulli, seinem Opern-Intendanten, gab. So wurden die noch übrigbleibenden Künstler genöthigt, unter drückenden Bedingungen ein neues Theatergebäude in der Rue Mazarini zu erwerben. Der König, der dies genehmigt hatte, traf jetzt eine sehr zweckmässige, wenngleich das Andenken Molière's missachtende Massregel. Durch Decret vom 10. Juli 1673 wurde die Truppe des im Rückgange begriffenen Marais-Theaters mit der des Palais-Royal unter dem Titel: »Les Comédiens du Roy a l'Hostel dict Guenegault« (so hiess das neue Theatergebäude), vereint, um endlich 1680 auch mit der Bourgogne-Truppe verschmolzen zu werden [1]).

Auch was sonst das Andenken grosser Dichter lieb und theuer macht, ist bei Molière uns verloren. Zwar ein Verzeichniss seiner Bücher und Garderobe ist erhalten, der Betrag seines baaren Vermögens uns bekannt, doch die ganze Correspondenz des Dichters, bis auf eine Quittung von wenigen Zeilen, sieben Namensunterschriften und eine kurze Notiz auf einem Porträt [2]), ist, man weiss nicht, ob

---

[1]) *La Grange*, Reg. 145 u. 146. Die Vereinigung der Marais- und Palais-Royal-Truppe stellt *la Grange* aus sehr begreiflichen Gründen so hin, als ob nur die Marais-Truppe »kassirt« worden sei, und die im Palais-Royal sich dann die besten Kräfte derselben herübergenommen habe. Dass die Vereinigung beider Truppen auf Befehl des Königs geschah, bemerkt ausdrücklich *Chapuzeau*, und auch *la Grange* deutet dies S. 146 an: »Ordonnance de Mr. de la Reynie, p o u r l'é t a b l i s s e m e n t d e l a T r o u p e d u R o y, rue Mazarini, et qui casse la Troupe des comédiens du Marais.«

[2]) Molière-Museum H. 3, S. 159—161.

durch Armande's Nachlässigkeit, oder durch die Habgier der Frau des La Grange, dem für die Ausgaben der Werke Molière's ein grosser Theil derselben überlassen war, verschleudert worden (s. *Moland's* Erörterung, a. a. O. VII, 407 u. 408).

Sein Grab ist in der französischen Revolution zerstört worden, und von seiner Leiche soll nur noch ein — Knochenfragment erhalten sein (s. Moliériste 1880, Heft 3).

Capitel V.

Die Nekrologe und Epitaphe auf Molière[1]).

An Nekrologen, Epitaphen und Nachrufen in poetischer und prosaischer Form hat es dem grossen Dichter nicht gefehlt, doch sind sie nicht immer von dem Geiste der Pietät und Bewunderung durchdrungen, sondern öfters durch geheime Schadenfreude, offenen Hass und unaufrichtige Lobhudelei entstellt. Einer der ersten Nekrologe stammt aus der Feder *de Visé's*, welcher seit 1666 engere Beziehungen zu Molière und seinem Theater hatte, und aus Anlass der Aufführung seiner »Marys infidelès« (24. Jan. 1673) noch jüngst (M. g. III, 124, 125) für das Palais-Royal dem Bourgogne-Theater gegenüber eine Lanze gebrochen hatte. *De Visé* schreibt folgendermassen:

»Il estoit illustre de plusieurs manières et sa réputation peut égaler celle du fameux Roscius, ce grand comédien si renommé dans l'antiquité, et qui mérita du Prince des orateurs cette belle harangue qu'il récita dans le Sénat pour ses intérêts. Le regret que le plus grand des Roys (Ludwig XIV) a fait paroistre de sa mort est une marque incontestable de son mérite. Il avoit trouvé l'art de faire voir les défauts de tout le monde, sans qu'on s'en pût offenser, et les peignit au naturel dans ses comédies qu'il composait encore avec plus de succès qu'il ne les récitoit, quoiqu'il excellât dans l'un et dans l'autre. C'est luy qui a remis le Comique dans son premier éclat; et depuis Térence personne n'avoit prétendu à cet avantage. Il a le premier inventé la manière de mêler les Scènes de Musique et de Ballets dans les comédies, et il avoit trouvé par là un nouveau secret de plaisir, qui avoit été jusqu'alors inconnu et qui a donné lieu en France à ces fameux Opéras qui font aujourd'huy tant de bruit, et dont la magnificence des Spectacles n'empêche pas qu'on ne les regrette tous des jours. J'eus à peine achevé de parler du mérite

---

[1]) Vgl. *Mercure galant* Bd. IV. *Divertissements curieux* Bd. XI, 130 u. XII, 67. *Moland* a. a. O. Bd. XII S. 385, 391, 418 ff., *Taschereau* a. a. O. 5ème éd. (Wiederabdruck des sonnet sur la sépulture,) *Moliériste* 1879, S. 30, 291, 292, *Despois* a. a. O. I. XXII. XXII.



de cet Autheur, qu'une Personne de la Compagnie tira quelques pièces de Vers qui regardoient cet illustre Défunt. (Es sind die folgenden zehn Epitaphe gemeint.) Plusieurs en lurent haut et les autres bas. Voicy ce qui fut entendu de toute la compagnie.« (Mercure galant IV. 86 und 87.)

Ganz aufrichtig ist hier *de Visé's* Meinung ebensowenig wie in der »Oraison Funèbre de Molière«[1]), (s. S. 2 des Werkes), und an einer späteren Stelle des »M. g.« (IV, S. 91—93) lässt er, auch in einer fingirten Conversation, die Schwächen der Molière'schen Komödie[2]) in oberflächlichster Weise hervorheben und der von Molière angegriffenen Heilkunde eine Schutzrede halten.

In diese »Conversation dans une ruelle de Paris«, d. h. dem fingirten Discurse für und gegen Molière, schiebt *de Visé* zehn Epitaphe ein, die, wie es scheint, unmittelbar nach des Dichters Tode cursirten. In ihnen wird der Ruhm des Schauspielers und Komödiendichters treffend, aber nicht mit voller Herzenswärme und innerster Ueberzeugung hervorgehoben, nur die letzte der zehn Grabschriften[3]):

Molière à chacun a fait voir
L'inutilité du Scavoir
De ceux qui font la Médecine,
Et pour accomplir son dessein
Et nous mieux prouver sa doctrine
Il meurt dès qu'il est Médecin.

verräth die Schadenfreude der einst verspotteten Heilkünstler[4]).

Dagegen zeigt Epitaph II (auch angeführt bei *Moland* VII, 419) nichts davon.

Robinet, der so oft die Werke Molière's im panegyrischen Tone erwähnt, fügt auch einem Briefe vom 25. Febr. 1673 ein Epitaph hinzu, worin der »Satiriker« und »Pantomime« Molière verherrlicht wird. *Boileau* widmete 1673 und 1677 in der »Epître à Racine« seinem dahingesunkenen Freunde einen tiefempfundenen, verständnissvollen Nachruf.

Der Hass der frommen Clique bekundet sich in einem Sonett: »Sur la sépulture de J. B. Poclin, dit Molières comédien, au cimetière des morts nés à Paris«, worin der grosse Mann ein »payen, véritable ennemi de sagesse et vertu, infâme«, und wie die frommen Schimpfworte alle heissen, genannt wird.

Der Neid und Groll einer Clique von Pedanten und Literaten in der Weise Trissotin's geht aus einer Stelle der Komödie »l'Enfer

[1]) M. g. IV, S. 94 ff.

[2]) Selbst ein Vertheidiger Molière's musste sie als »bagatelles tournées d'une manière agréable« bezeichnen.

[3]) Die Verf. derselben sind, bis auf ein von *Lafontaine* veröffentlichtes Epitaph (Nr. 7, S. 90), unbekannt.

[4]) Die auch ein lateinisches Distichon in *Bernier's* (Hist. chr. de la Méd. et des Méd. 1695, s. Molièriste 1879, Heft 9) bekundet.

burlesque« hervor, in der Molière als »Farceur« nach dem Geschmack der Höflinge, als böswilliger Satiriker, und endlich als ein Feind »Gottes, des Gesetzes und der Aerzte« hingestellt wird. Das grellste Gegenbild dieses gemeinen Pamphletes ist *Brécourt's* Dichtung: »L'Ombre de Molière«, deren wir schon oben gedachten. Ebenso schildern gleich nach des Dichters Tode, zwei Gedichte von *Chapelle* und dem père *Bouhours* Molière's Thätigkeit als Reformator seiner Zeit und Feind der religiösen Heuchelei[1]).

Vergessen wir endlich nicht den freilich erst nach c. 15 Jahren veröffentlichten Nachruf in der »Fam. Com.« a. a. O. S. 18: »(Il) laissa le Théâtre exposé à l'audace de tant de misérables Autheurs dont il est maintenant la proye. Tans les habiles gens eurent un regret sensible de sa mort, ses camarades le sentirent vivement.« Worte von ruhiger Objectivität und doch wohlthuender Pietät, welche diejenigen nicht übersehen sollten, die in der »F. C.« nur eine Schmutz- und Scandalschrift zu sehen belieben.

Capitel VI.

Molière's Wittwe und Tochter.

Wie unwürdig sich Molière's Gattin auch nach des grossen Dichters Tode benahm, ist bekannt. Schon drei Jahre nach dem Hinscheiden ihres Gatten wurde sie in einen schmutzigen Scandalprozess, ein Prototyp der Halsbandgeschichte Marie Antoinette's, freilich ohne Verschuldung, verwickelt, um dieselbe Zeit in einem schmutzigen Pamphlet angegriffen, und 1677 die Frau des Schauspielers Guérin, eines rohen Menschen von zweifelhaften Antecedentien. Guérin behandelte die alternde Kokette, wie sie es verdiente, und den Aerger der enttäuschten Gattin hatte die einzige Tochter Molière's, Madeleine, zu entgelten, die, wahrscheinlich durch Armande ihres väterlichen Vermögens theilweise beraubt[2]), mit Einsperrung in ein Kloster bedroht wurde, und erst durch die Heirath mit einem 59jährigen Edelmanne lange nach ihrer Mutter und Guérin's Tode (1705) eine an-

---

[1]) Ein von *Huet,* Bischof von Avranches verfasstes Epigramm hat *Grimarest* in lat. Uebers. aufbewahrt, (abgedr. bei *Moland* a. a. O. S. 419).

[2]) Freilich nur nach dem Bericht der »F. C.« a. a. O. S. 59 (s. aber auch über die Vermögensstreitigkeiten zwischen Madeleine und dem Guérin'schen Ehepaare und über die Thatsache, dass sie von der Hinterlassenschaft ihres Vaters, der Mutter und Tante nur 66,000 Francs rettete, die Belege in *Soulié's* Recherches). Uebrigens spielt auch *Grimarest* hierauf an, indem er von Madeleine sagt: elle a moins hérité des biens de son père, que de ses bonnes qualités.

gesehene Lebensstellung erhielt. Nichts ist eben psychologischer, als dass eine treulose Gattin auch das Kind des Mannes hasst, den sie verrathen hat. Madeleine starb 1723 im Alter von 58 Jahren.

Witzig hat man jene Heirath mit Guérin in einem Epigramme besungen, das 1680 anonym erschien. Darin heisst es:

> Elle avoit un mary d'esprit, qu'elle aimoit peu,
> Elle prend un de chair, qu'elle aime d'avantage.

Höchst wahrscheinlich ist es, dass sie später, wie das die zwar parteiische, aber genau unterrichtete »Fam. Com.« sagt, ihre Jugendsünden durch die Liebe zu ihrem Sohne aus zweiter Ehe und die Sorge für ihren Haushalt zu sühnen suchte. Vom Theater zog sie sich 1694 mit einer Pension von 1000 L. zurück. In den Stücken ihres ersten Gatten scheint sie bis zuletzt excellirt zu haben und 1682 wird sie noch als hervorragende Schauspielerin gefeiert. Sie starb am 30. November 1700.

Es ist in neuester Zeit Sitte geworden, den Verrath der Armande Béjart an Molière's häuslichem Glück zu vertuschen und zu beschönigen, weil, wie *Moland* (a. a. O. S. 405) sich ausdrückt, man mit der Gattin auch den Gatten erniedrigte. Die nach Wahrheit ringende Forschung kennt aber dergleichen diplomatische Rücksichten nicht, und wir meinen den Dichter in unserer Darstellung nicht erniedrigt zu haben, indem wir seine echt menschlichen Schwächen eingestanden und die schlimmste und verderbenbringendste seiner Verirrungen, die Heirath mit Armande, in das grellste Licht stellten.

In schöner Form und mit tieferem Verständniss, als alle kritischen Ritter Armande's, sagt *Dingelstedt* in einem Theaterprolog (s. Mol.-Museum, Heft II, S. 1—7):

> — Daheim, zu höchster Qual,
> Zerfleischt ihn Eifersucht mit Geierkrallen,
> Die Wunden gräbt, allnächtlich ohne Zahl,
> Die blutigsten, gefährlichsten von allen.
> Treulos ist die Geliebte seiner Wahl,
> Sein Weib undankbar von ihm abgefallen,
> Er, der betrogne Gatte schrieb und spielte,
> Er war es selbst, auf den der Giftpfeil zielte.

Dreizehnter Abschnitt.

Originalität Molière's als Mensch und als Dichter.

Vorbemerkung.

Wenn wir schon in früheren Abschnitten des Werkes, wo es sich um Feststellung positiver Thatsachen in des Dichters Leben handelte, häufig bekennen mussten, dass die Nachrichten der Biographen eine nur unsichere Grundlage abgäben und die urkundliche Forschung keineswegs die erheblichsten Lücken ergänze, so ist das noch mehr der Fall, wo es sich um den mehr subjectiven Totaleindruck von des Dichters Leben und Wirken handelt. Die sicherste Quelle würden hier des Dichters eigene Werke sein, wenn nur bei der Vielseitigkeit der dort ausgesprochenen Ansichten und der dort auftretenden Personen es ausgemacht wäre, welche von ihnen Molière's Inneres klar wiederspiegeln. Wir werden daher zu sichern, wenn auch wenig vollständigen Resultaten nur gelangen, wenn wir das urkundlich Beglaubigte zur Grundlage machen und dies durch unanfechtbare Zeugnisse in des Dichters Werken und in sich haltbaren und gut beglaubigten Notizen von Zeitgenossen ergänzen.

Capitel I.

Der Charakter Molière's.

Zunächst tritt uns der selbstlose Edelmuth und die stets verzeihende Herzensgüte Molière's in seinem Verhältniss zu dem eigenen Vater und den näherstehenden Freunden entgegen [1]). Wir sahen schon,

[1]) Man muss sich hiefür hauptsächlich auf *Soulié's* Recherches berufen. Sehr ansprechende Darstellungen und Ausführungen dieser Punkte geben *Moland* (I, c. XIII) und *Scheffler* (*Herrig's* Archiv, Bd. 59, S. 289 ff.).

wie es der Vater zugab, dass (1645) sein Sohn seine Aufopferung für die Mitglieder des »Ill. Th.« mit dem Schuldgefängnisse büsste, und wie Molière nur der Hülfe Aubry's die Errettung aus demselben verdankte. Nur einen Theil des Darlehens erhielt jener edeldenkende Freund zurück, trotzdem dass Molière von Rechtswegen nicht nur diese Summe, sondern eine weit grössere als Antheil an dem mütterlichen Vermögen zu fordern hatte. Und als später (1665) Molière wirklich zwei Drittel dieses Erbtheiles erhält, zahlt er dem Vater das früher Erhaltene zurück, ohne auch nur eine Quittung zu verlangen.

Wenige Jahre später, als der Vater sich in momentan bedrängter Lage befindet, unterstützt ihn der Sohn im Geheimen mit 10,000 F., verheimlicht die Quittung hierüber auch dann, als nach des Vaters Tode er und seine Geschwister sich in das väterliche Erbe theilen. Der weniger grossmüthigen Armande blieb es nach Molière's Tode vorbehalten, die Summe von den Erben des alten Poquelin [1]) auf gerichtlichem Wege zurückzufordern.

Wie gegen den Vater, so zeigt sich der Dichter den Freunden gegenüber. Da sei denn in der Kürze nur erinnert, wie er ein Förderer und Wohlthäter des d'Assoucy, des Racine, des Lulli, des Baron und selbst fernstehender Künstler gewesen, wie er von allen diesen mit Undank oder doch mit Gleichgültigkeit gelohnt worden ist. Ferner, wie sein edler echt christlicher Sinn ihm das Herz des jansenistischen Pfarrers zu Auteuil, der wahrhaftig dem Schauspieler keine Sympathie entgegenbrachte, eroberte, so dass dieser die trauernde Wittwe Molière's noch auf ihrem Gange zu Ludwig XIV. (s. o.) begleitete. Und Einzelne haben denn auch dem edlen Menschen ein tieferes Verständniss oder doch eine freundliche Theilnahme entgegengebracht. *Boileau* hing an ihm mit hingebender Freundschaft, wie sie dem kalten Verstandesmenschen schwer zuzutrauen ist, *Chapelle* in seinen Briefen (s. Œuvres de Chapelle et de Bachaumont) widmete ihm diejenige Theilnahme, für welche der leichtlebige Gesell allein empfänglich war. Ein intimeres Freundschaftsband vereinte ihn mit *Lafontaine* und *Mignard*, ja selbst mit so hochstehenden Personen wie Condé, Henriette von Orléans u. A.

Mit diesen edeln und wahrhaft christlichen Zügen vereinen sich, wie so oft, auch kleine, echt menschliche Schwächen. Eine Neigung zu persönlicher Gereiztheit und hell aufloderndem Zorn bekunden schon die rücksichtslosen Anspielungen in der »Critique de l'Ecole des Femmes« und mehr noch die ganz unverhüllte Satire im »Impromptu de Versailles«. Allerdings die gemeine Bosheit und verläumderische Aufhetzungssucht der Gegner macht eine derartige Rache erklärlich,

[1]) Der Charakter desselben ist übrigens vielfach zu grell gezeichnet worden, so wenn man ihm einen Vorwurf daraus macht, dass er für den Sohn eine reiche Partie auswählte (*Soulié*, a. a. O. Doc. XXVII), ohne auf Bildung des Geistes und Herzens zu sehen. Das ist echt bürgerlich. Damals wie jetzt.

aber es giebt auch eine erhabene Objectivität der Polemik selbst in der siedenden Hitze des Streites. Viel weniger zu rechtfertigen sind die vernichtenden Angriffe auf Cotin und Ménage in den »Femmes savantes«. Auch im persönlichen Verkehre und bei kleinlichen Anlässen soll der grosse Dichter, wenn anders sein Biograph *Grimarest* hier nicht gedankenlos nachplappert oder rhetorisch übertreibt, eine nervöse Reizbarkeit und jähzornige Heftigkeit bewiesen haben, namentlich soll eine pedantische Ordnungsliebe öfters zu unerquicklichen Zornesausbrüchen Anlass gewesen sein.

Diese Schwächen hängen mit seinem echt französischen Temperament zusammen, das auch in seinen Komödien Ausdruck findet. Dieses erklärt seine politische Einseitigkeit, die ihn im »Etourdi« z. B. zum gehässigen Feinde Spaniens und später zum spottsüchtigen Verkleinerer des Deutschthums macht [1]). Ebenso zeigt es sich in jenem leichtlebigen, heiteren Verkehr mit gleichgesinnten Freunden, von dem uns *Lafontaine* eine so anziehende Schilderung hinterlassen (s. o.), in den lustigen Fahrten der schönen Tage von Auteuil, die in *Grimarest's* ausschmückender Phantasie wohl ein sehr übertriebenes Colorit erhalten haben. Der schwankende Gesundheitszustand des Dichters hielt ihn von Vielem zurück, woran die Andern theilnahmen, leider war diese Rücksicht nicht mächtig genug, um auch dem Zauberbanne des »Ewig-Weiblichen« einen festeren Widerstand entgegenzusetzen.

Im Widerspruch mit dieser gallischen Leichtigkeit steht sein schweigsames, ruhig beobachtendes Naturell, dass den Spott seines Gegners *de Visé* erregte und auch von ihm selbst in einer Stelle der »Critique de l'Ecole des Femmes« angedeutet wird [2]). Ob diese Eigenthümlichkeit mehr eine angenommene Maske war, um desto ungestörter die Porträts seiner satirischen Darstellung entwerfen zu können, oder ob sie in dem körperlichen Zustande Molière's und vielleicht in einer gewissen Uebersättigung an dem Kleinlichen und Vulgären im Menschenleben ihren Grund hatte, das mag dahingestellt bleiben.

Capitel II.

Molière's moralische, religiöse und politische Richtung.

Viel ist über die Moral [3]), die politische und religiöse Richtung des Menschen und Dichters gestritten worden. Es wäre hier am leichtesten und bequemsten, einfach aus den Dichtungen das Bild des

---

[1]) *Fritsche* in seinen Molière-Studien hat dies hervorgehoben.

[2]) Sc. II. éd. Despois III. S. 318 und 319: Vous connaissez l'homme et sa naturelle paresse à soutenir la conversation etc.

[3]) Ein häufig erörterter Punkt. Am eingehendsten: *Jeannel,* »La Morale de Molière;« auch *Génin,* a. a. O. (Vie de Molière, S. 67 ff.).

Menschen zu construiren, wenn nur die inneren Widersprüche derselben ebenso leicht zu vereinen, die Rücksichten der äusseren Verhältnisse und der bestimmten Tendenzen, welche auf die Gestaltung der Komödien von so weit tragendem Einfluss waren, genauer festzustellen wären! In den ersten Dichtungen — wir haben schon früher mehrfach darauf hingewiesen — bekundet er eine leichtfertige, wenig reflectirende Moral und ein vorschnelles Hinwegsetzen über Sitte und Recht, ernster wird die Moral der reiferen Dichtungen, doch fällt er später wieder in den sittlichen Indifferentismus der Jugendstücke zurück. Wie sollen wir diese Widersprüche erklären? Es ist entwürdigend für Molière's Andenken, ihm, mit *Schlegel* u. a. Kritikern, eine dehnbare Kammerdienermoral zuzuschreiben, die immer das dem Hofe Angenehme für erlaubt und entschuldbar angesehen habe. Nicht minder herabsetzend ist es, mit den Zeitgenossen vom Schlage eines *de Visé* und *Rochemont* in dem ersten aller modernen Lustspieldichter nur einen Belustiger der niederen Volksklasse, einen Spass- und Witzemacher, einen »Farceur«, wie es damals hiess, zu erblicken! Und mit dieser Annahme ständen doch der »Tartuffe« und »Don Juan«, vor Allem der »Misanthrope« in unlösbarem Widerspruche.

Wir dürfen, glaube ich, auch in dieser Hinsicht den grossen französischen Dichter mit unserem Goethe vergleichen. Auch er urtheilte über moralische Fragen und sittliche Probleme nicht als Moralist, sondern als Dichter. Die moralischen Begriffe des grossen Haufens, die oft äusserliche Decenz, welche vor der Versuchung zurückbebt, weil sie ihr nicht gewachsen ist, kannte er nicht, und wo er sie kannte, übersprang er sie; aber die ewigen Gesetze des Guten, Sittlichen und Schönen schrieb ihm sein Dichtergenius tief in das Innere ein.

Theologen und Moralisten haben stets die M o r a l der Komödien Molière's bald mit flammenden Worten, bald mit inhaltsleeren Wendungen bekämpft. *Bourdaloue* beginnt jene Reihe der theologisch-moralischen Molière-Kritiker, *Bossuet*, *Fénelon*, *Arnauld*, *Baillet* schliessen sich ihm an, und *Veuillot* endet die Reihe. Ihre Kritik ging vom »Tartuffe« aus, gerade wie später *Rousseau's* Kritik sich hauptsächlich an den »Misanthrope« anlehnte. Unter den Zeitgenossen fand gerade die moralische Tendenz der Komödie überhaupt und speciell der Molière'schen Komödie nur vereinzelte und schwache Vertheidiger. *Chapuzeau* suchte die Interessen der Kirche und des Theaters zu vereinen, wie wir oben des Näheren ausführten. Der Theatiner Caffaro machte den Versuch (1686), diese entgegenliegenden Ziele auch in der Theorie einander nahe zu rücken, wie sie in der Praxis der katholischen Kirche und des Ordens Jesu längst vereint waren, aber *Bossuet's* mächtige Stimme brachte den ehrlichen Priester, der unvorsichtig die Coulissengeheimnisse seiner Kirche verrathen hatte, zum Schweigen. Nichts ist kläglicher, als das armselige Pater peccavi, welches der Priester nachher dem Bischof entgegenbrachte.

»Er hätte«: so suchte er sich herauszureden, »nie eine Komödie *Racine's*, Molière's oder *Corneille's* zu Ende gelesen, hingegen kenne er einzelne Komödien *Boursault's.*« *Fléchier* hatte bereits früher (1665) auf den Unterschied der vom heil. *Augustin* verurtheilten römischen Komödie und der des XVII. Jahrh. hingewiesen, auch die Stellung der Schauspieler etwas zu rehabilitiren gesucht und später hatte der Skeptiker *St. Evremond* den Tartuffe geradezu als eine Schule der wahren Frömmigkeit hingestellt. Ein eigenthümlicher Versuch eines Anonymus war es, den grossen Dichter in der Schrift: »Molière et Mercure aux prises avec les philosophes« 1709 zum Orthodoxen zu machen, s. meine Arbeit in d. Ztschr. f. nfrz. Spr. u. Lit. S. 289 ff. Ueber die Vorwürfe, welche in unserem Jahrhundert jener *Roederer* gegen die »Précieuses«, die »F. S.« den »Amphitryon« und »Misanthrope« richtete, kann die heutige Kritik zur Tagesordnung übergehen, nicht abgeschlossen ist aber der durch *Louis Veuillot's* Pasquill: »Molière et Bourdaloue« (1877) hervorgerufene Streit. Auch *Veuillot's* Galle ist durch den Tartuffe gereizt worden und die Hauptbedeutung seines Angriffes lag in dem Versuche, jene Dichtung moralisch und ästhetisch herabzuwürdigen. Nun ist zwar *Veuillot's* Haupteinwand, dass die vrais dévots im »Tartuffe« sämmtlich Dummköpfe seien, nur dann zuzugeben, wenn man in Orgon und der Pernelle Abbilder der wahren, d. h. blindgläubigen Frömmigkeit erblickt. Wer vom christlichen Standpunkt aus urtheilt, muss gerade in Cléante den Vertreter der wahren, d. i. auf Ueberzeugung ruhenden Frömmigkeit sehen, und der ist nichts weniger, als ein Dummkopf. Wenn nun freilich schon die *Veuillots* der Zeit Molière's behaupteten, dass der Dichter die Grenze der wahren und falschen Frömmigkeit nicht scharf genug gezogen, dass er Manches dem Spotte preisgegeben habe, was der wahren, wie der falschen Frömmigkeit eigen sei, so trifft das wieder insofern zu, als Cléante-Molière nur zwei Klassen von Christen, nämlich die, welche ihr Christenthum durch Werke der Liebe bethätigen, und die eigentlichen Heuchler in der Weise Tartuffe's zu kennen scheint. Dass dazwischen noch eine grosse Klasse von Christen liegt, bei denen die christliche Frömmigkeit eine anerzogene, gewohnheitsgemässe, nicht durch Werke der Liebe bethätigte, aber auch keineswegs aus berechnender Heuchelei hervorgehende ist, wird von *Cléante* ignorirt. Wie *Cléante*, so stellt sich auch Molière in der früher besprochenen Vertheidigungsschrift des »Tartuffe« auf jenen Standpunkt, der nur die Heuchelei von der wahren Frömmigkeit scheidet. Wie er zu der äusseren kirchlichen Frömmigkeit gestanden, das können wir nur vermuthen. Doch ist es nicht ganz willkürlich, wenn wir annehmen, dass der grosse Dichter jenes mechanische, nur äusserlich bethätigte Christenthum zugleich mit dem Tartuffethum preisgegeben und kirchliche Ceremonien nur aus Klugheitsrücksichten beobachtet habe. Wir wissen von ihm nur, dass er Ostern 1672 das Abendmahl genommen und dass er im Tode nach geistlichem Beistand sich umgeblickt hat.

Auch ihm mögen wohl, wie dem *Cléante,* das gedankenlose Christenthum und die äusseren Formen kirchlicher Frömmigkeit mit dem erheuchelten Christenthum und den berechneten Machinationen frommer Schurkerei zusammengefallen sein und die damaligen Verhältnisse des Hoflebens mochten ihm Recht geben. Dagegen zeigte er in vielen Handlungen seines Lebens, dass die ethischen Wahrheiten des Christenthums ihn tief durchdrungen hatten, dass namentlich der Grundsatz der christlichen Liebe die Schlacken gemeiner Selbstsucht von ihm abgestreift hatte. Ebensowenig ist ein Gegensatz zu den Lehren und Dogmen der Kirche in Molière nachweisbar. Man muss sich hüten, mit *Rochemont* und anderen »christlichen« Gegnern des Dichters aus Don Juan's Skepticismus Schlüsse auf Molière's religiöse Richtung zu ziehen, denn offenbar ist hier nicht der Held der Dichtung, sondern Sganarelle das Mundstück des Autors. Diese Annahme soll doch wohl nicht dadurch zu widerlegen sein, dass Sganarelle eine komische Person ist, da gerade in jenen religiös-deistischen Excursen diese Komik, mit Ausnahme einer Stelle, gar nicht hervortritt. Nimmt man aber an, dass Sganarelle nur zur Belustigung des Parterre sich zum Vetheidiger religiöser Wahrheiten aufwerfe, so stellt man sich auf *Rochemont's* Standpunkt und giebt den Verläumdern Molière's die beste Waffe in die Hand.

Wenngleich nun die Identificirung des Deisten Sganarelle mit Molière keinesfalls den Letzteren als einen dogmatisch gläubigen Christen hinstellt (denn Sganarelle's religiöser Standpunkt fällt nur auf einer Seite mit dem des kirchlichen Dogmas zusammen), so spricht doch die gesammte religiöse Richtung der Zeit dafür, dass Moliere in keinem negativen Verhältniss zur Kirchenlehre gestanden habe. Auch die Einwirkung Gassendi's, selbst wenn wir sie genau feststellen könnten, beweist eine solche Annahme keineswegs, denn jener Epikuräer des XVII. Jahrhunderts suchte einen Standpunkt festzuhalten, auf dem philosophische Forschung und kirchliche Doctrin sich frei nebeneinander bewegen könnten.

Wie auf ethisch-religiösem Gebiete Molière nur die Heuchelei mit den schärfsten Waffen bekämpft, so trifft auch sein Spott nicht die Dogmen der Kirche, sondern die abergläubischen Auswüchse derselben [1]).

Und mit ähnlicher Reserve haben wir über den politischen Standpunkt Molière's zu urtheilen. Unverrückbar fest stand ihm die göttliche Majestät des Königthums; mit sarkastischem Skepticismus betrachtete er dagegen die adligen Prätensionen, soweit sie nicht auf Verdienst, Begabung und Geistesbildung sich gründeten. Sein vernichtender Spott hat aber hier ebensowenig, wie dem Kirchenthume gegenüber, einen ausschliesslich negativen Charakter; er will nicht die gesellschaftlichen Zustände untergraben und zerstören, sondern nur

[1]) Tartuffe II. Sc. 4. éd. Despois S. 454.

deren schlimme Auswüchse; die höfische Corruption, die leichtfertige Gewisenlossigkeit, den bornirten Hochmuth, die gespreizte Eitelkeit, die fade Schmeichelei u. s. w. bekämpfen. Nur durch die Verhältnisse genöthigt und durch die eigene Loyalität getrieben, gab er dem Könige zu Gefallen diese Opposition auf. Ein Vorläufer der grossen französischen Revolution oder auch nur der destructiven Theorie des XVIII. Jahrhunderts ist Molière in politischer Hinsicht keinesfalls gewesen; wie jeder wahrhaft bedeutende Mann steht er mit seinem innersten Denken in den Ansichten der Zeit. Dem corrumpirten Adel gegenüber vertritt er die Rechte des besseren, sittlich denkenden Bürgerstandes. Dagegen bekämpft er die Entsittlichung dieses Standes und namentlich der unteren Klassen ebenso scharf, wie die des Adels, und wie sehr auch jene Scapins und Mascarilles durch ihre unvergleichliche Komik uns ein heiteres Lächeln abgewinnen, so haben wir doch nicht den Eindruck, dass Molière, als ein Eugène Sue des XVII. Jahrhunderts, das corrumpirte Proletariat habe verherrlichen oder idealisiren wollen.

Capitel III.

Molière's Verhältniss zu der Wissenschaft.

Auch der Gegensatz des Dichters zur Philosophie, Philologie, Rechts- und Heilkunde jener Zeit ist nicht völlig bestimmt anzugeben. Dass Molière ein Feind aller abstracten Schulweisheit war, in welches Gewand sie sich auch hüllen mochte, und dass er die Vertreter der unwissenschaftlichen Gelehrtentradition jener Zeit dem Spotte preisgab, ist ganz unzweifelhaft; aber unklar ist z. B. sein Verhältniss zu Descartes, zu Gassendi, zu den skeptischen Ansichten seines Freundes Mauvillain. Als ganz sicher ist anzunehmen, dass die Aristotelische Philosophie in ihm einen entschiedenen Gegner hatte, dass Philologen, selbst von der Bedeutung des Ménage, ihm als einseitige und lächerliche Schulgelehrte, als »Pedanten« erschienen, dass er an der Juristerei seiner Zeit vor Allem den äusserlichen Formelkram und die oft unlautere Rabulistik erkannte und bekämpfte und dass er die medicinische Weisheit der Pariser Aerzte nicht minder, als die Facultät zu Montpellier hasste und verspottete. Ob aber alle diese Antipathien mehr instinctiven oder reflectirenden Charakters waren, ob sie auf eingehender Sachkenntniss, oder auf einem schöngeistigen (auch den grössten Dichtern, z. B. unserem *Goethe* eigenthümlichen) Aburtheilen ruhten, ist garnicht auszumachen.

Capitel IV.

Molière's Verhältniss zur Schauspielkunst.

Das Verhältniss des Schauspielers Molière endlich zu der traditionellen Schauspielkunst seiner Zeit muss gleichfalls als unerforscht und vielleicht unerforschbar angesehen werden und nur sehr allgemeine Unterschiede zwischen der Molière'schen Theaterschule und der Theaterdressur des Hôtel de Bourgogne lassen sich feststellen. Ich habe darauf an mehreren Stellen der früheren Abschnitte hingewiesen und will nicht durch Wiederholungen ermüden. Auch über das schauspielerische Talent Molière's, dessen Vielseitigkeit oder etwaige Mängel und Einseitigkeit vermag ich mir aus dem Ueberlieferten kein sicheres Urtheil zu bilden, wer darin glücklicher ist, möge ergänzend eintreten.

Endlich wäre es recht interessant, über die inneren Beziehungen des grossen Dichters zu den neben ihm wirkenden Künstlern etwas Genaueres festzustellen, — wenn wir nur etwas Sicheres und Genaues feststellen könnten. La Grange's Reg. zeigt uns zwar, dass damals, wie auch jetzt, im Künstlerstande das Geldinteresse dominirte, dass es an erbärmlichen Differenzen des lieben Mammons wegen, nicht fehlte [1]), dass Engagements geknüpft und gelöst wurden, wie es der Vortheil erheischte. Von Molière spricht das Registre stets zwar in anerkennendem, aber doch nicht begeistertem Tone, und selbst die Erwähnung seines Todes hat eine verletzende, fast polizeiliche Kürze. Mag nun der Zweck des Registre auch die rein finanziellen Notizen in den Vordergrund stellen, nimmermehr spricht man mit solcher Kälte über einen so jäh und mit solcher Selbstaufopferung dahinsinkenden Mann, wenn man in einem tieferen Verhältniss zu ihm gestanden hat! Anders ist der Ton in jener Préface, aber hier hat die verklärende Ferne der Zeit und die zunehmende »Gloire«, welche den bei Lebzeiten vielverkannten Dichter nach dem Tode umgab, vielleicht ebenso sehr die Phantasie, als die Ueberzeugung beeinflusst.

Das »Impromptu de Versailles« zeigt Molière's Stellung zur Truppe auch nicht in idealstem Lichte! Wie jeder Theaterleiter hatte er Kräfte, die ganz seinen Intentionen nachwirkten, vor Allem den La Grange, und wieder andere Mitglieder, die stets zu mäkeln und zu nörgeln hatten und nie in ihrer Selbstsucht befriedigt werden konnten. Namentlich die Damen scheinen ihm, nach dem Selbstzeugnisse im Impromptu und dem oben angeführten Briefe Chapelle's zu urtheilen, mancherlei Schwierigkeiten bereitet zu haben.

Für eine überzeugungsvolle Hingabe jener Schauspieler möchte es sprechen, dass nach dem 11. October 1660 Niemand den seines

---

[1]) S. Reg. p. 64, 72, 134.

Theaters beraubten und in seiner Existenz bedrohten Dichter verliess, trotz lockender Anerbietungen aus dem gegnerischen Lager, aber was beweist diese vereinzelte Handlungsweise, deren Motive wir nicht einmal kennen, gegenüber so vielen anderen Fällen?

Wie seinen Mitmenschen überhaupt, so zeigt sich Molière auch den schwer zu lenkenden »bêtes de comédiens« gegenüber als theilnehmender, liebevoller Freund. Ihre Familienfeste beehrte er mit seiner Gegenwart, besonders Pathenstellen scheint er, wohl »der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Triebe«, häufig übernommen zu haben [1]).

Capitel V.

Allgemeine Bemerkungen über Molière's Stellung im Leben.

Im Allgemeinen darf man behaupten, dass der Dichter unter den Zeitgenossen eine isolirte, nur von Wenigen verstandene und gewürdigte Stellung einnahm, ähnlich, wie ein Jahrhundert später unser grosser Landsmann Goethe. Wenn es ein Trost sein kann für dergleichen Verkennung, sich wenigstens in wohlsituirten und behaglichen äusseren Verhältnissen zu wissen, so war dieser Trost ihm zu Theil geworden. Die Inventaraufnahme, wie sie nach Molière's Tode gemacht wurde, ergiebt einen Effectivbestand von 18,000 Fr. (nach unserem Geldwerthe etwa 72,000 — 80,000 Fr.); dazu kamen noch 25,000 Fr., die er von seinem väterlichen Vermögen erhalten hatte, also 43,000 Fr. (= 172,000 — 215,000 Fr.), wovon allerdings 3000 Fr. Schulden abgehen. Bei grösserer Oeconomie hätte der Dichter ein ganz anderes Vermögen hinterlassen können, aber, wie grosse Bühnenhelden es zu thun lieben, verschwendete er für Wohnung, Meublement und Luxusgegenstände grosse Summen. Seine beiden Wohnungen in Paris und Auteuil kosteten jährlich 1700 Fr. (= 6800—8500 Fr.), ein Sümmchen also, um dessentwillen selbst eine Koryphäe des Dresdener Hoftheaters den grossen Collegen anstaunen würde; sein Silbergeschirr repräsentirte einen Werth von 6240 Fr. (= gegen 30,000 Fr.), und das Ehebett allein soll 2000 Fr. werth gewesen sein. Aehnlich luxuriös ist das übrige Mobiliar, die Theatergarderobe und die Bibliothek. Ich will hier nicht auf Einzelheiten eingehen, da ich für deutsche Leser, nicht für das nationalfranzösische Interesse schreibe, doch werden die genannten Thatsachen diejenigen Literaturhistoriker beruhigen, welche sich einen grossen Dichter nur als einen Menschen vorstellen können, der zu einem

---

[1]) Authentische Nachweise in *Moulin's* oben angeführter Schrift.

langsamen Hungertode von der Mitwelt verurtheilt wird, und dem dann die Nachwelt zu spät Tempel der Unsterblichkeit errichtet[1]).

Ebenso wenig, wie ich jedes Détail der äusseren Verhältnisse Molière's verzeichne — auch die Auseinandersetzungen über das Fauteuil, das Grab, die Ueberreste des Dichters, das Haus Rue des Jardins 6, in dem er als Debütant wohnte, mögen hier wegfallen —, so verzichte ich auch darauf, mit völliger Genauigkeit festzustellen, welche Sprachen, Literaturen und Schriftwerke der Dichter gekannt. Wer desshalb der vorliegenden Biographie den Vorwurf machen will, dass sie lückenhaft, flüchtig, oberflächlich, und wie die Stichwörter moderner Recensionen heissen, sei, thut dem Verfasser den denkbar grössten Gefallen, denn dieser wird daraus ersehen, dass seine Arbeit den schlimmen Fehler der Pedanterie vermieden hat. Aber vollständiger, als es bisher in Biographien geschehen, soll denn doch actenmässig oder aus Molière's Dichtungen festgestellt werden, welche Werke der griechischen, römischen, italienischen, spanischen und französischen Literatur der vielseitig gebildete Mann kannte.

Capitel VI.

Molière's Literatur- und Weltkenntniss.

Die in seinen Werken benutzten Dichtungen anderer Völker sind, soweit eine Benutzung wirklich nachweisbar erscheint, früher angegeben worden, und habe ich dem nur noch hinzuzufügen, dass auch der Kalauer Sganarelle's in »Mariage forcé«: »je veux imiter mon père et tous ceux de ma race, qui ne se sont jamais voulu marier« auf ein Epigramm *Malleville's*, das von *Moland* a. a. O. III, S. 204 Anm. bereits angeführt ist, zurückgeht, dass im »Misanthrope« I, 1. *Erasmus'* »Apophthegmata« an einer Stelle ausgeschrieben sind, und dass im »Médecin malgré lui« (III, 1) die schöne Rede des Sganarelle über den ärztlichen Beruf wahrscheinlich eine Nachbildung der gleichfalls von *Moland* (IV, 222 Anm. 1) citirten Stelle aus *Cervantes'* Novelle: »El Licenciado vidriera«, ist. Uebrigens wäre eine selbständige Erfindung hier keineswegs undenkbar, und es ist aus dem ganz summarischen Bibliothekskatalog, wie er uns in *Soulié's* »Recherches« überliefert ist, keineswegs zu ersehen, ob Molière diese Schriften besessen und demzufolge auch gekannt hat.

Nun finden sich in Molière's Werken viele Reminiscenzen aus classischen und nachclassischen Autoren, sowie Anspielungen auf die

---

[1]) Dergleichen Faseleien sind auch unsterblich. Noch jüngst brachten die literarischen Plaudereien in *Gottschall's* Blättern ähnliche Auslassungen über das Schicksal der tragischen und lyrischen Dichter.

literarischen und socialen Verhältnisse der Zeit, die doch eine Kenntniss aller dieser Dinge voraussetzen lassen. Wir können danach jenen Bibliothekskatalog vervollständigen und den literarischen Horizont des Dichters noch weiter ausdehnen, indem sich wohl annehmen lässt, dass einmal Molière Schriften, die er erwähnt, auch meistens besessen habe, und dass er vor Allem nichts erwähnt, was nicht auf eigener Kenntnissnahme beruht. Der Bibliothekskatalog ergiebt den Besitz und die Kenntniss folgender Autoren:

a) Griechische Schriftsteller: Herodot, Heliodor, Dioscorides, Diodorus, Lucian, Plutarch, Novum Testamentum. Es ist aber nicht glaublich, dass damit Molière's Kenntniss abschliesst; die ganze Richtung der Zeit, die mit jugendfrischem Eifer von der römischen zur griechischen Dichtung überging, die hohe Schätzung, der sich alles Griechische in der Meinung seines Freundes *Boileau* erfreute, machen dies unmöglich. Wir dürfen doch sicher annehmen, dass Molière den Homer, den Sophokles, Euripides, vielleicht auch den Aeschylus, vor Allem den Aristophanes, ebenso den Aristoteles, Plato u. A. gekannt hat. Da ist die Grenze freilich schwer zu ziehen, zumal eine bestimmte Nachahmung griechischer Schriftsteller sich in Molière's Komödien nicht untrüglich nachweisen lässt.

b) Römische Schriftsteller: Zu den bereits früher erwähnten zahlreichen Autoren, deren Nachahmung in des Dichters Werken ersichtlich ist, kommen noch hinzu: Caesar: Comm. de bello gallico, und de bello civili, Vergil, Horatius, Seneca (jedenfalls nur die philosophischen Schriften), Titus Livius, Ovid's Metamorphosen, Juvenal, Valerius Maximus, Cassiodorus. Auch hier ist anzunehmen, dass Molière den in dem Bibliothekskataloge nicht aufgeführten Cicero vollständiger gekannt, als aus seinen Komödien ersichtlich ist, dass er Plautus und Terenz vollständig gelesen hat. Weiter wage ich nichts zu vermuthen. Die von Molière benutzten Neulateiner sind früher erwähnt worden.

c) Italienische und spanische Schriftsteller: Sie sind, soweit eine Nachahmung derselben in Molière's Komödien ersichtlich, bereits früher erwähnt worden; dass aber des Dichters Kenntniss eine weit umfassendere gewesen sein muss, lässt der Umstand vermuthen, dass in seiner Bibliothek sich 240 Bände französischer, italienischer und spanischer Komödien, ausserdem noch ein italienischer Folioband vorfanden.

d) Französische Schriftsteller. Im Bibliothekskatalog sind nur aufgeführt: *Montaigne,* Essais; *Balzac,* Œuvres; *La Mothe le Vayer,* zwei Bände; *Georges de Scudéry,* Alaric; *Pierre Corneille,* zwei Bände; *Rohault,* Traité de physique; *Comédies françaises,* it. et esp., 240 Bände; *Poésies,* einige Bände; *Dictionnaires et traités de philosophie,* ungefähr 20 Bände (darunter doch gewiss französische), *Histoires* d'Espagne, de France et d'Angleterre, einige Bände (zum Theil doch sicher französisch geschrieben); *Valdor,* les triomphes de Louis XIII.;

Voyages du Levant, *Voyages*, ungefähr 8 Bände; *Calepin*, Dict. des langues latine, ital. etc., zwei Bände; *Claude Paradin*, Alliances généalogiques; *Antiquités* romaines, 1 Band. Hier natürlich ist nur der geringste Theil entweder angegeben worden, oder im Besitze Molière's gewesen. So ergiebt sich die Kenntniss der beiden Romane der *Mlle Scudéry*, Cyrus und Clélie, aus Molière's Werken; ebenso werden *Lafontaine's* Fabeln im »Malade imaginaire« erwähnt; von älteren Werken finden sich im »Sganarelle« citirt: »Quatrains«, *de Pibrac*, »Tablettes de la Vie et de la Mort«, von *Pierre Mathieu* († 1621) und »Guide des Pêcheurs«, von *Louis de Grenade*, einem spanischen Dominikanermönch, † 1588.

Die Kenntniss von *Pascal's* »Lettres provinciales« und der wichtigsten Schriften der französischen Casuisten geht aus dem »Tartuffe« hervor, ohne dass dabei genau festzustellen sei, welche Schriften, und wie weit der Dichter dieselben gekannt habe. Ueberhaupt aber ist anzunehmen, dass, ausser den in seinen Komödien benutzten französischen Autoren, Molière die Literatur des 17. und grossentheils auch des 16. Jahrhunderts ziemlich genau gekannt habe. Seine Lieblingsschriftsteller aus der früheren Periode sind *Rabelais* und *Montaigne* gewesen. Sicher ist es auch, dass alle im Palais-Royal von 1659—1673 gegebenen französischen Stücke dem Dichter bekannt waren. Es sind: *Desmarets*: les Visionnaires; *Scarron*: Jodelet, Maître Valet, D. Japhet d'Arménie, l'Héritier ridicule; *Corneille* (Pierre): la Veuve, le Cid, les Horaces, le Menteur, Heraclius, Cinna, Pompée, Rodogune, Nicomède, Sertorius, Bérénice, Attila; *Calprénède*: la Bradamante; *Rotrou:* la Sœur, Venceslas; *du Ryer:* Scévole, Marianne, Mort de Crispe; *Magnon:* Zénobie; *Gillet de la Tessonerie:* le Campagnard; *Gilbert:* la vraye Précieuse, Huon de Bordeaux, le tyran d'Egypte; *Gombault:* Endymion; *Coqueteau la Clairière:* Pylade; *Chapuzeau:* le riche Impertinent; *de Prade:* Arsace; *Boyer:* Tonaxare; *Guérin de Bouscal:* Gouvernement de S. Panche (s. o.); *Brécourt:* le Grand Benêt de Fils; *Subligny:* Critique d'Andromaque, le Désespoir extr.; *Montauban:* Félicie (1654 s. Mouhy, Tabl. dram.); *Boisrobert:* La folle gageure 1653 (cf. Parfaict a. a. O. VII. S. 313—319); *Th. Corneille*: D. Bertrand de Cigaral (1650, gedr. 1653, s. Mouhy, Tabl. dram.); *Desjardins* (Mlle): le Favory [1]); *la Thorillière:* Cléopatre; *Quinault:* la Mère coquette (s. o.); *Racine:* les Frères ennemis, Alexandre; *de Visé*: l'Accouchée, Maris infidèles (s. M. galant III. 124). Endlich: *la Toussains* (sic), Verfasser? *Fin lourdant* und *Enchantements de Merlin.*

Die Kenntniss der philosophischen Schriften älterer und früherer Zeit ist, ausser den in eigenen Werken benutzten, nicht mit völliger Sicherheit nachweisbar. Sehr wahrscheinlich ist es, dass Molière *Gassendi's* Schriften gelesen hat, dass die Hauptschriften des Plato,

---

[1]) S. Moliériste, 1881, Aprilheft.

Aristoteles, Seneca, Descartes, Pascal ihm bekannt waren; wie weit er aber in die Fragmente Epicur's und Zeno's eingeweiht war, ist schon unsicher.

Eine Bekanntschaft mit der deutschen und englischen Sprache und Literatur ist ohne Gewaltsamkeit nicht anzunehmen, und von einer Benutzung Shakespeare's in Molière's Komödien darf keine Rede sein [1]).

Die Sprachkenntniss des Dichters beschränkt sich daher auf Italienisch, Spanisch, Griechisch, Lateinisch, die älteren Formen der französischen Sprache und vielleicht einige Dialecte derselben, doch ist dies nicht ganz zweifellos, weil die im Pourceaugnac angewandten Dialecte keineswegs völlig den wirklichen Formen derselben entsprechen. Eine Bekanntschaft mit dem Türkischen ist nicht nachzuweisen, selbst wenn das im »Bourgeois gentilhomme« gesprochene Türkisch wirklich ein noch jetzt in Algier gesprochener Dialect sein sollte.

Wie mit der Literatur seiner Zeit, so war Molière auch mit den alltäglichen Zeitbeziehungen vertraut [2]), und führt daher in seinen Komödien eine Anzahl Persönlichkeiten und Verhältnisse vor. So erwähnt er (ausser *Corneille*, *Boileau*, *Lafontaine*, *Cotin*, *Ménage*, [s. o.] *Boursault*, *Vaugelas*) noch den Buchhändler Barbin, den damals sehr populären Handschuhmacher Martial, den Pferdehändler Gaveau, einen Hundeknecht Drécart, den Pferdeknecht Petit-Jean; von Oertlichkeiten sind angeführt: Le Mail, le Luxembourg, die Tuileries, la foire St. Laurent, das Hôtel de Mouhy, Hôtel de Lyon, Hôtel de Hollande [3]).

Wie sehr der Dichter mit den äusseren Formen der medicinischen Praxis damaliger Zeit bekannt war, haben wir schon gesehen. Zweifelhaft muss es aber wieder gelassen werden, ob er auch die Schriften der medicinischen Autoritäten seiner Zeit gelesen hat, obschon das »Journal de la santé du Roi« ohne Zweifel ihm bekannt war. Ein neuerdings von *H. Schweitzer* veröffentlichter Aufsatz (Mol.-Mus. Heft 3, S. 98—120), den Verfasser im Einzelnen nicht mehr verwerthen konnte, stellt auch eingehender fest, dass Molière in die juristische und advokatische Praxis der Zeit wohl eingeweiht war und namentlich die Formalitäten und Chikanen des Prozessirens sehr genau kannte, doch wird unser obiges Urtheil über des Dichters Verhältniss zur damaligen Wissenschaft hierdurch nicht hinfällig, höchstens im Einzelnen modificirt.

Genug, und das ist das wichtigste Resultat: Molière besass in der classischen und romanischen Literatur der verschiedensten Perioden

[1]) Hierüber *Fournier* a. a. O.; *Guillemot*, Moliériste (Heft 7, 1879), *Scheffler*, *Herrig's* Archiv Bd. 60, S. 65 ff.

[2]) *Guillemot's* Aufsatz (Moliériste, Septemberheft 1880).

[3]) Siehe über diese Punkte: *Fritsche's* Molièrestudien unter den angeführten Namen, *Guillemot's* Aufsatz a. a. O., und Molière-Museum, Heft 3, S. 134 ff.

eine Kenntniss, wie sie wohl wenige seiner Zeitgenossen aufzuweisen hatten, und bei alledem behielt er Sinn und Interesse für kleinliche Beziehungen des Alltagslebens. Selbst zum Stadtklatsch liess sich der grosse Mann herab und zeigt uns in den Sermonen der zungenfertigen Dorine, wie sehr er über alle hauptstädtischen Geschichtchen auf dem Laufenden war.

Capitel VII.

Molière's dichterische Originalität.

Die vielseitige Belesenheit und das universale literarische Interesse des Dichters finden in den Komödien ihren deutlichsten Ausdruck. Keiner von seinen Vorgängern oder Nachfolgern in der dramatischen Dichtung hat das antike und moderne Element so genial zu vereinen und so harmonisch zu versöhnen gewusst, wie Molière. Die römische, italienische, spanische Komödie, die halb antiken, halb modernen Formen der französischen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts, die Anregungen, welche die ältere nationale Dichtungsform gab, Alles ist von Molière nachgeahmt, verschönert, verbessert und mit dem eigenen weit überlegenen Dichtergenius durchdrungen worden. Neben den typischen Charakteren der römischen, italienischen und theilweise auch der spanischen Komödie finden sich Personen, die ganz aus den Zeitanschauungen und Zeitverhältnissen hervorgegangen sind. Wir haben an früheren Stellen der Biographie auf das Schablonenhafte hingewiesen, welches die Figuren der tyrannischen Väter, der intriguanten Diener und Dienerinnen, der halb soubrettenhaften Liebhaberinnen und modischer Liebhaber noch als unverkennbares Merkmal ihres römischen oder italienischen Ursprunges an sich tragen, aber daneben auch die zahlreichen, durchaus selbständig entworfenen, oder original nachgebildeten Charaktere erwähnt. Wir wollen in diesem zusammenfassenden Resumé nicht mit Wiederholungen ermüden, und nur die scheinbar sich widersprechenden, in historischer Hinsicht aber wohl zu vereinenden Thatsachen constatiren, dass Molière einmal der unoriginalste und doch wieder der originalste aller Komödiendichter gewesen ist. Seine Schwächen und Einseitigkeiten, das Typische der Personenbenennung [1]) und Charakterzeichnung, die Aeusserlichkeit mancher dramatischer Lösungen, die von den Molière-Kritikern (u. A. auch von *Génin* [a. a. O.], Vie de Molière, p. 54) mit Unrecht vertheidigt wird, die

---

[1]) Sganarelle, Ariste, Elvire, Lisette, Mascarille, Ergaste u. s. w. sind Bezeichnungen bestimmter, zum Theil stets wiederkehrender Charaktertypen. (S. über deren Bedeutung *Fritsche's* Molièrestudien unter den betreffenden Rubriken.)

der antiken Komödie entlehnte Apostrophe an das Publicum, welche der »Sganarelle« und zuletzt die »Ecole des Maris« adoptiren, die häufigen Verletzungen der herkömmlichen Moral zu Gunsten des komischen Effectes, sind auf die Vorbilder Molière's zurückzuführen. Daneben aber welche Vielseitigkeit der Lebensanschauungen, Berufsclassen, der Contraste und Modificationen in der Charakterzeichnung. Alle Stände des damaligen Frankreichs sind in ihren mannigfachen Formen und Abstufungen von Molière porträtirt worden, die edelsten und erhabensten Gefühle des menschlichen Herzens wechseln mit den niedrigsten und lächerlichsten. Nie ist eine einseitige Tendenz, mit Ausnahme vielleicht der gegen Aerzte, Advocaten und Schulgelehrte gerichteten Stellen bemerkbar; dem unwürdigen Vertreter eines Standes oder einer Lebensrichtung wird stets ein noblerer Standes- oder Geistesgenosse gegenübergestellt. Auch dies ist ja bei Besprechung der Komödien Molière's im Einzelnen erörtert worden. Ich möchte darum nicht behaupten, dass Molière hoch über den Parteien und Gegensätzen der Zeit gestanden habe, denn seine Antipathie gegen bestimmte Kasten und Richtungen, gegen Hofleute, Heuchler, Emporkömmlinge, gegen gelehrtes Zopfthum, herkömmliche Standes- und Familientradition, gegen selbstsüchtige Haustyrannei und materiellen Egoismus u. s. w. ist ja mit aller Schärfe ausgesprochen; aber er kannte alle Stände und Lebensrichtungen und entwarf von ihnen ein treues, der Wirklichkeit in den Grundzügen entsprechendes Bild. Seine eigene Lebensanschauung ist eine bürgerlich-demokratische, deren schönste Zierde die dankbare Treue gegen den angestammten Herrscher ist.

Von unserem *Goethe* und *Schiller* hat man nicht mit Unrecht behauptet, dass der eine nur weibliche, der andere nur männliche Charaktere recht verstanden und vollendet gezeichnet habe, während man *Shakespeare* die meisterhafte Schilderung aller Charaktere nachrühmt. Ein ähnliches Lob darf dem grossen französischen Komödiendichter nicht vorenthalten werden, und unübertroffen reich und vielseitig ist die Zeichnung der weiblichen Charaktere [1]). Zwar hie und da hat die französische Tradition und die nationale Auffassung der Liebe als kokette Tändelei und modischer Zeitvertreib auch diese Charakterzeichnungen verunstaltet und verdorben. Doch mit gleicher Meisterschaft weiss Molière erhabene und ideale Frauengestalten, wie seine Elvire, niedrig denkende Bürgerfrauen und Mädchen aus dem Volke (Mme Jourdain, Jacqueline, Martine, Nicole, Marinette etc.), gewitzte und vorlaute Dienerinnen, wie die Lisetten, die Dorine, die Toinette, abgefeimte Kupplerinnen und Intriguantinnen, wie Frosine und Nérine, herrische Mütter, kokette Salondamen, unlautere Gattinnen, verdrehte Blaustrümpfe, unverdorbene Backfische, naive Kinder u. s. w. u. s. w.

---

[1]) S. meine oben angef. Abh.: Die weiblichen Charaktere in Molière's Komödien.

zu zeichnen. Die Reichhaltigkeit und Wahrheit der von ihm selbständig oder doch in originaler Nachdichtung entworfenen männlichen Figuren bedarf wohl kaum eines Hinweises.

Denselben Universalismus bekundet die äussere Form der Dichtungen. Die Gegensätze der höheren, öfter an's Tragische anstreifenden Komödie und der niedersten auf die Lachlust berechneten Posse, des höfischen und wieder verletzend democratischen Tones sind oft in denselben Stücken vereint. Alle der Poesie dienenden Künste, Tanz, Instrumentalmusik, Gesang, sind in den Dienst seines Dichtergenius gezogen worden. Mit gleicher Sicherheit beherrscht er das dramatische, wie das lyrisch-musikalische Element, wie er denn selbst eingehendes Verständniss und reges Interesse für alle Formen des Musikalischen bekundet [1]).

Die Sprache seiner Komödien vereint die Volkssprache mit der gewählten Sprache des Salons, die älteren, ungeglätteten Sprachformen mit der modernen, gräcisirten Eleganz. Nur einseitige Sprachkritiker haben dies übersehen oder dem Dichter aus diesem unläugbaren Vorzug einen Vorwurf machen können [2]). Das harmonische Band, welches diese disparaten Formen zusammenschliesst, ist der vollendete, von *Boileau* so hoch gepriesene Reim (s. Sat. II à M. de Molière). Und doch beherrscht Molière mit derselben Meisterschaft und Sicherheit die Formen der Prosa, und wieder nur einseitiges Vorurtheil und ein kleinliches Kritisiren vermag über die Prosadichtungen den Stab zu brechen.

Ein frühgereifter Dichter war Molière keineswegs, und erst allmälig schwang er sich aus der Abhängigkeit von den antiken und modernen Vorbildern zur Meisterschaft über dieselben auf. Am unselbständigsten steht der jugendliche Dichter den italienischen Modestücken gegenüber, mit weit grösserer Freiheit ahmt er schon einen *Terenz* und *Plautus* nach. Die knappere Kürze, die meisterhafte Dialogisirung, die witzigen Pointen geben den entlehnten Scenen eine weit grössere dramatische Wirkung, die Charakterzeichnung wird individueller, tiefer und lebenswahrer. Ein bestimmter Grundgedanke, eine scharf hervortretende Tendenz giebt den vagen Allgemeinheiten des *Plautus* und *Terenz* ein reicheres Leben, nationalere Färbung. Endlich die ihm voraufgehenden französischen Dramatiker, soweit er sie auszunutzen sucht, sind im Verhältniss zu ihm nur Handlanger, die einzelne Bausteine zu den kunstvollen Schöpfungen Molière'scher Dichtungen herbeitragen. Nicht in gleichem Maasse überlegen, und doch nicht so abhängig, wie von den Römern und Italienern, zeigt sich Molière den spanischen Dramatikern des XVII. Jahrhunderts gegenüber. Ihnen entlehnt er nur vereinzelte Scenen, untergeordnete Motive, unbedeutende Charakterzüge, nicht die Grundgedanken und Grundzüge seiner Komödien.

---

[1]) Nachweise in *Castil-Blaze's* oben angef. Werke.
[2]) *Génin* a. a. O. Vie de Molière S. 56 ff.

Den Unterschied zwischen Molière und den früheren französischen Lustspieldichtern hat man, einem beliebten Schema folgend, oft dahin formulirt, dass erstere nur die Situations- und Intriguenkomödie cultivirt, Molière erst die Charakterkomödie angebahnt habe. Das ist nicht ganz unzutreffend, denn auch die früheren Perioden weisen Charakterkomödien auf, und wir haben selbst unter der geringen Zahl der in Abschnitt III und VIII aufgeführten Stücke solche gefunden. Ebensowenig darf man behaupten, dass Molière ein Schöpfer der socialen Tendenzkomödie sei, auch eine solche bestand schon früher, selbst in der noch wenig entwickelten französischen Dramatik. Wohl aber darf man behaupten, dass Molière zuerst von Allen und ausschliesslich Charaktere gezeichnet hat, die ganz dem Leben entnommen, frei von psychologischen Widersprüchen und Unebenheiten und nicht mit nebensächlichen, uncharakteristischen Zügen überladen sind. Ebenso hat er zuerst sociale Tendenzen in scharfer, rückhaltloser Weise ausgesprochen, die Gebrechen der Zeit ohne alle Verschleierung oder antike und mythologische Hülle zum Zielpunkt der Satire gemacht und den Krebsschaden des ganzen »siècle de Louis XIV.«, die weltliche und geistliche Heuchelei, tief in's Herz getroffen. Darf man auch von den Lustspieldichtern einer früheren Periode keinesfalls sagen, dass sie, mit unserem *Schiller* zu reden, Menschen gezeichnet, bevor sie Menschen gekannt, so fehlt ihnen doch die Gabe, das Individuelle zu verallgemeinern und, ohne schablonenhaft zu zeichnen, die Resultate vereinzelter Beobachtung zu einem poetisch verklärten Gesammtbilde zu vereinen.

Neben dieser realistischen Seite der Molière'schen Dichtungen darf man die ideale nicht übersehen. Namhafte Commentatoren und Kritiker unseres Volkes haben in dem grössten der französischen Dichter doch nur einen nüchternen, verständigen Beobachter, einen witzigen Kopf »ohne Phantasie und Humor«, einen treuen Sittenschilderer und Charakterzeichner ohne poetisches Genie und idealen Schwung zu erblicken vermocht. Nun will ich nach *Humbert's* sehr eingehender Darlegung nicht noch einmal nachweisen, dass Molière Phantasie, Humor und Gefühl besessen habe, dass er wirklich, um ein oft missverstandenes und gemissbrauchtes Bild zu wiederholen, ein »Dichter von Gottes Gnaden« gewesen sei, aber die idealen Elemente seiner Dichtungen mögen hier kurz hervorgehoben werden. Schon der herrliche Rhythmus, die kunstvolle Versification verräth mehr als einen blossen poetischen Routinier und auch die Prosa erhebt sich an pathetischeren Stellen zu einer edlen und idealen Form. Mehr noch bekundet es die ideale, echt poetische Geistesrichtung Molière's, dass neben dem Kleinlichen und Vergänglichen in der menschlichen Natur, auch das Reine, Selbstlose und Unsterbliche seinen dichterischen Ausdruck findet. Aus der Menge jener echt realen Figuren der *Sganarelles*, *Mascarilles*, *Scapins*, *Jourdains*, *Pourceaugnacs*, *Orgons* u. s. w. ragt ein *Alceste* mit seinem weltverachtenden Idealismus, ein

Cléante mit seiner erhabenen Toleranz und tiefempfundenen Frömmigkeit, ein selbstlos sich hingebender Liebhaber, wie *Clitandre*, und der ihm verwandte *Valère* hervor, und selbst ein *Don Juan* hat in seinem aus Uebersättigung hervorgehenden Pessimismus ebenso viel mit der realen und alltäglichen Seite der Menschheit, wie mit ihrem idealen und grossartigen Streben gemein. Wieder steht neben den Figuren der vulgären Dienerinnen, bornirten Bürgerinnen, schüchternen Liebhaberinnen, prüden Jungfern und koketten Hofdamen ein hochherziges, aufopferungsfähiges Weib, wie *Elvire* (im Don Juan), eine reine, echt weibliche Gestalt, wie *Agnès*, ein willenskräftiges und zugleich anmuthvolles Mädchen, wie *Henriette*, ein scharfblickender, schlauberechnender Charakter, wie *Julie* (im *Pourceaugnac*). Wozu alle die idealen Figuren aufzählen, die sich in Molière's zahlreichen Dichtungen finden? Schon die angeführten beweisen, dass ein Dichter, der sie zu schaffen vermocht, nicht ein blosser Verstandesmensch, sondern ein vollendeter Kenner und meisterhafter Schilderer des menschlichen Herzens und desshalb ein Mensch voll Gefühl und Phantasie — denn ohne tieferes Gefühl lernt Niemand das menschliche Herz erkennen und ohne reiche Phantasie es schildern — gewesen ist.

Die realen Züge in Molière's Dichtungen, mögen sie auch am meisten verstanden und am beifälligsten angesehen werden, sind zugleich die vergänglichsten; des Dichters Unsterblichkeit ruht auf dem Idealen, das er geschaffen. Ohne Bedeutung für unsere Zeit sind die satirischen Abbilder der Aerzte, der Advocaten, der Pedanten, der Provinzialen, der Philister; wir vermögen sie ohne einen Aufwand gelehrter Studien und historischer Notizen kaum zu verstehen. Auch die tyrannischen Hausdespoten, die raffinirten Dienstboten, die bornirten Alten, die unweiblichen und unnatürlichen Preziösen und »gelehrten Frauen« haben zwar noch Berührungspunkte mit unseren Verhältnissen, aber ein universaleres Interesse dürfen sie nicht in Anspruch nehmen. Hingegen die Alcestes, die Tartuffes, die Don Juans sind Kinder aller Zeiten und ihre poetisch-idealen Abbilder werden darum Zeiten und Nationen überdauern! Desshalb haben diese drei Dichtungen den unsterblichen Ruhm des Dichters begründet, während die anderen ihm in höherem oder niederem Grade nur die erste Stelle unter den Lustspieldichtern seiner Zeit sichern. Man wolle nicht einwenden, dass ein *Voltaire* den »Tartuffe« herabsetzt und *Rousseau* den »Misanthrope« bekämpft, denn ein philosophischer Tartuffe wird das Philosophiren über das Tartuffethum nicht eben lieben, und ein Misanthrop, wie *Rousseau*, sieht nicht gern sein eigenes Porträt; dass ferner die gebildete Menge die anderen Dichtungen mehr liest und bewundert, denn sie sucht in erster Linie Unterhaltung und Belustigung und scheut oft die ernste Reflexion; dass die Tagesbühnen sich mehr und mehr von jenen drei Werken abwenden, denn für sie ist wieder der Geschmack der gebildeten und ungebildeten Menge massgebend. Der unparteiische Kritiker mag zwar diesen Meisterwerken einzelne Mängel

vorwerfen, aber er wird nie sich verleiten lassen, einen »Malade imaginaire« über den »Misanthrope«, einen »Avare« über »Tartuffe«, einen »Dandin« über »Don Juan« zu stellen.

Möchten darin unsere Bühnenleiter auch andres denken und empfinden, falls sie nur überhaupt dem grossen Komödiendichter den ihm gebührenden Platz im Répertoire einräumen wollten, und möchten unsere Bühnendichter sich noch so weit von dem Vorbilde Molière's entfernen, wenn sie nur von ihm lernen wollten, wie man Beifall ernten und Geld gewinnen kann, ohne die ewigen Gesetze der Kunst dem vergänglichen Geschmacke der Tagesrichtung zu opfern!

Capitel VIII.

Die Werthschätzung Molière's in der Gegenwart.

Während so Molière in Deutschland weder in der Kritik, noch in der Meinung der Gebildeten, noch auf der Bühne einen dem Shakespeare und unseren grossen Dichtern ebenbürtigen Platz sich errungen hat, ist in Frankreich wie in England seine Stellung als Dichter eine fast unbestrittene. In Frankreich strebt sogar eine leicht begreifliche nationale Ueberschätzung dahin, die Schwächen des Dichters und die Flecken des Menschen zu mildern und zu verdecken. Nur jene nie zu versöhnende Clique der Ultramontanen verfolgt den Dichter des »Tartuffe« mit unauslöschlichem Hasse und glaubt diesen nicht besser vernichten zu können, als wenn sie zugleich den Menschen herabwürdigt und profanirt. *Veuillot* in dem oben angeführten Buche richtet seine verbissene Kritik gegen den Menschen und Schauspieler, um in zweiter Linie auch den Dichter zu treffen. Wie schwer aber auch die erstere Aufgabe sein muss, bekundet schon der Titel des Buches: Molière et Bourdaloue. Nicht anders glaubt man den weltmännischen Dichter herabsetzen zu können, als, indem man einen überzeugungsvollen Geistlichen ihm an die Seite stellt. Diesen Jesuitenkniff hat *Lapomeraye* in seiner Entgegnungsschrift: »Molière *et Bossuet*« paralysirt, indem er den diplomatischen, oft von recht weltlichen Motiven geleiteten Priester mit dem höfischen Weltkinde verglich. *Veuillot* scheut sich nun nicht, durchblicken zu lassen, dass Molière, wie einst Papst Alexander Borgia, zugleich Vater und Gatte gewesen sein könne, und giebt damit seinem Gegner *Lapomeraye* die beste Vertheidigungswaffe in die Hand. Was über und gegen die beiden Hauptdichtungen Molière's, »Tartuffe« und »Misanthrope«, gesagt wird, ist so spitzfindig und doch so ideenarm, dass *Lapomeraye* wieder ein leichtes Spiel hat. Die Personen des »Misanthrope« sollen Egoisten

sein, Alceste nicht minder, als die Hofleute und Philinte! Etwas weniger schroff, als Alceste, wird Célimène beurtheilt, denn nach *Veuillot* sind einmal alle Frauen, »gewisse Ausnahmen vorbehalten, von Natur Koketten«, nur kann der fromme Zelot es der koketten Dame nicht verzeihen, dass sie nicht, wie die Pariser Modekoketten neuester Zeit, gewissenhaft alle kirchlichen Formen erfülle. Am Tage den amant und des Morgens schon seinen Gott betrügen, das ist somit der Grundsatz *Veuillot*'scher Moral. Der gegen den Tartuffe gerichtete Haupteinwand, dass Molière nicht von Gott berufen sei, um in einer Komödie die Heuchelei zu geisseln, ist so wenig originell und neu, dass wir ihn unberücksichtigt lassen dürfen.

Auch in Deutschland hat die freiere religiöse Richtung Molière's einst seine Anerkennung als Dichter sehr gehindert, hauptsächlich aber steht ihm, neben dem Vorurtheil gegen französische Dichtung überhaupt, die unläugbare nationale und selbst Pariser Färbung seiner meisten Komödien entgegen, die freilich bei demjenigen selbstverständlich ist, der nie die Grenzen des Vaterlandes überschritten und Dreiviertel seiner Lebenszeit in dem nächsten Gesichtskreise der Hauptstadt zugebracht hat. Ein Weltdichter kann nur der sein, welcher die Welt, nicht die Nation, zum Spiegelbilde seiner dichterischen Schöpfungen macht.

Vierzehnter Abschnitt.

Herausgeber, Interpreten und Nachahmer Molière's.

Capitel I.

Die französischen Molière-Ausgaben.

Die Geschichte der Textkritik der Molière'schen Komödien war bis in die neueste Zeit der Schauplatz grosser Verwirrung und willkürlicher Conjecturen; erst durch die Ausgaben von *Moland, Despois-Mesnard* und durch *Lacroix's* Schrift: La véritable édition originale des œuvres de Molière, Paris 1874, ist sie in ein neues Stadium getreten.

Wir haben bisher die zu Molière's Lebzeiten erschienenen Ausgaben angeführt, und wenden uns nun zu den beiden Sammelausgaben 1673 und 1674—1675, die unter specieller Revision des Dichters selbst gemacht, bzw. begonnen wurden. Da der Raubdruck sich so gern der einträglichen Waare bemächtigte und die Processe in diesen Fällen schwierig und unsicher waren, da es ferner gegen Nachdruck ausserhalb Frankreichs, wie er namentlich ungescheut in Amsterdam betrieben wurde [1]), kein Rechtsmittel gab, und sogar einmal (1666) eine Gesammtausgabe von Molière's Werken (*G. Quinet*, 2 vol.) ohne Zuthun des Dichters gemacht werden konnte, so verschaffte sich Molière am 18. März 1671 ein königliches Privileg zur Herausgabe seiner Komödien, das sich auf neun Jahre erstreckte. Die Bestimmungen desselben waren äusserst streng. Nicht nur der Nachdruck, sondern auch der Abdruck von Bruchstücken war dadurch verboten. Die Vortheile dieses Privilegs nutzte Molière zuerst für die Ausgabe einzelner Stücke, des »Bourgeois gentilhomme«, der

---

[1]) Solcher Amsterdamer Nachdrücke besitzt die Kgl. Bibl. zu Berlin sechs: die beiden Ecoles, die Fâcheux, Fourberies de Sc., Femmes savantes, Princess d'Elide.

»Fourberies«, der »Femmes savantes«, dann erst ging er an die Vorbereitung der Gesammtausgabe, mit deren Druck der Verleger Denys Thierry beauftragt wurde. Sie sollte also, wie wir heute sagen würden, in Commission erscheinen, nur dass Druck und Commission hier in einer Hand lagen. Ursprünglich sollten den Stücken und Scenen Costümdarstellungen der Künstler und Künstlerinnen hinzugefügt werden, auch hatte Molière die Absicht, Vorreden vorausgehen zu lassen. Der plötzliche Tod des Dichters liess jedoch beide Pläne scheitern, und nur als Zeugniss des letzterwähnten sind in der Ausgabe von 1674/1675 noch eine Reihe weisser, unbedruckter Blätter vorhanden [1]).

Zuerst erschien (1673) eine Gesammtausgabe bei Barbin, dem früheren Verleger Molière'scher Komödien, der sich, wie auch andere Verleger Molière's über diese Geschäftsbeeinträchtigung beklagt, und dem Molière's Wittwe das Verlagsprivileg übertragen hatte. Sie war wohl in Eile angefertigt und nur eine Zusammenstellung früherer Separatausgaben. Nur sechs Bände waren paginirt, der siebente dagegen, der die »Psyche«, die »Fourberies«, die »Femmes savantes« enthielt, unpaginirt. Eine Textverbesserung gegenüber den zu Molière's Lebzeit publicirten Ausgaben, die trotz der Revision von Seiten des Dichters doch viele Druckfehler und Flüchtigkeiten enthielten, beabsichtigt also diese Ausgabe nicht, und von den durch Molière selbst für die künftige Gesammtausgabe gemachten Correcturen und Besserungen ist kaum etwas benutzt worden. Daher denn diese übrigens sehr seltene Ausgabe keineswegs einen höheren Werth besitzt, als die zu Lebzeiten Molière's erschienenen Ausgaben und durch diese überflüssig gemacht wird.

Eine weit höhere, ja ausschliesslich maassgebende Bedeutung hat nach *Lacroix's* Ansicht die 1674—1675 bei Denys Thierry (den Barbin am Druckprivileg theilnehmen liess) in sieben Bänden erschienene Gesammtausgabe. Es bleibt übrigens auch nach *Lacroix's* Ausführungen noch unklar, wie weit diese posthume Ausgabe die Mitwirkung Molière's voraussetzen lässt, und es spricht doch kaum für eine sorgfältige Benutzung der von Molière selbst entworfenen Textgestaltungen, wenn der im siebenten Bande veröffentlichte »Mal. imaginaire« nur ein Wiederabdruck der Kölner Ausgabe 1674 (s. o.) mit geringen Aenderungen ist (s. *Lacroix*, a. a. O. S. 66). Allerdings hat *Lacroix* nachgewiesen, dass die meisten Textverbesserungen und Textänderungen der Ausgabe von 1682 sich schon in der von 1674/1675 finden, dagegen sind die Vorzüge dieser ersten, wirklichen Gesammtausgabe vor den Original-Einzeldrucken von ihm nicht einleuchtend erörtert, und Verfasser dieses kann bei seiner nur theilweisen Kenntniss der Originaltexte kein entscheidendes Urtheil abgeben.

---

[1]) Dieses, wie auch das Folgende, nach *Lacroix's* oben angeführter Schrift (p. 32).

Die Ausgabe von 1674—75 ist 1681 wieder abgedruckt worden, nachdem am 15. Februar des vorhergehenden Jahres Thierry's Druckprivileg um 6 Jahre verlängert worden war [1]).

1682 erschien endlich die nach Molière's Manuscripten gearbeitete und die Theatertradition, welche im Laufe der Zeit sich gebildet hatte, berücksichtigende Ausgabe von *Lagrange* und *Vinot*, beide (?) Schauspieler der Comédie française [2]). Bis zu *Aimé-Martin* ist dieser Ausgabe mit einem Misstrauen begegnet worden, das mir wenig gerechtfertigt scheint. Natürlich hat die Theatertradition den Text umgestaltet, vielleicht haben auch, wie *Auger* a. a. O. I, p. 19 und 20 behauptet, die beiden Herausgeber sich willkürliche Aenderungen erlaubt; wie viele authentische Aufzeichnungen Moliére's ihnen zu Gebote standen, ist ferner unerwiesen. Aber das Alles beweist noch garnicht, dass die hier gemachten Aenderungen lediglich in dem buchhändlerischem Bestreben, etwas Neues und angeblich Mustergültiges zu schaffen, ihren einzigen Grund hatten. Mag das Project der Ausgabe, wie *Lacroix* (S. 85 u. 86) erörtert, lediglich eine Speculation der Wittwe Molière's sein, folgt daraus, dass die beiden Freunde des dahingeschiedenen Dichters ihre Aufgabe wenig gewissenhaft nahmen, dass sie die Schöpfungen Molière's nur als Waare ansahen, die die Käufer des buchhändlerischen Marktes anzulocken bestimmt war? *Lacroix* weist nun freilich nach, dass die selbständigen Aenderungen hier, gegenüber der Ausgabe von 1674—1675 nur geringe seien, dass sie auch darin dem Texte jener ersten Gesammtausgabe nachsteht. Immerhin ist sie in Manchem nicht nur den holländischen Ausgaben, sondern auch dem Recueil von 1666 und den zu Molière's Zeit erschienenen Separatausgaben vorzuziehen. Man hat es sehr bequem, sich davon zu überzeugen, nachdem *Moland* und *Despois-Mesnard* die Varianten dieser Ausgabe zu jedem Stücke hinzufügen. Man kann nicht einmal behaupten, dass ihr historischer Werth durch die bessere Ausgabe von 1674—1675 bedeutungslos werde, denn die umbildende Theatertradition, welche jene Ausgabe allein wiederspiegelt, ist doch auch für die Geschichte der Textkritik von enormer Wichtigkeit [3]).

Da nun die folgenden Herausgeber theils einfache Plagiatoren waren [4]), oder den Werth der Ausgabe von 1682, noch den der Ausgabe von 1674—75 nicht recht zu schätzen wussten, und andererseits doch auch nicht bloss den Text der zu Molière's Zeit veröffentlichten Editionen unverändert wieder abdrucken konnten, so verirrte man sich

---

[1]) Abgedr. bei *Lacroix*, a. a. O. S. 80—82.

[2]) Nach dem Moliériste (s. *Lacroix*, Les amis de Molière: *Vinot*, Octoberheft 1880) sei *Vinot* ein Pariser Gemäldehändler gewesen.

[3]) Die 6 zuerst publicirten Stücke erhöhen ihren Werth.

[4]) S. *Lacroix*, Bibl. Mol. S. 82—94, der genau zwischen den Abdrucken und den selbständigen Ausgaben unterscheidet. Danach ist der Text von 1682 neunmal bis zum J. 1734 wiedergedruckt worden.

auf das gefährliche Gebiet der Conjecturen. In der Ausgabe von 1734 (es ist die vielgenannte von *Marc Antoine Joly*) hat der Text und die Scenentheilung schon eine merklich verschiedene Gestalt gewonnen und gerade diese Ausgabe hat die von 1674—75 und 1682 in unverdiente Vergessenheit gebracht. *Bret* druckte sie einfach wieder ab und auch *Auger* ist durch sie beeinflusst worden, wenngleich er den Text der Ausgabe von 1673 zur Grundlage machte. *Joly* selbst geht in seiner Kurzsichtigkeit so weit, dass er einer zu Paris 1730 erschienenen Ausgabe, die den Text der von 1682 nur — um einige Druckfehler vermehrt, den Vorzug — vor ihrem Originale gab. 1817 machte bereits *Beuchot* im »Journal de la Librairie« (S. 362 ff.) auf die Varianten der von *Lagrange* und *Vinot* besorgten Ausgabe aufmerksam, leider aber gab es kein Exemplar, in dem nicht »Tartuffe«, »Avare«, die »Fourberies«, der »Malade« und andere Stücke von der Polizeicensur beschnitten waren. Bald darauf wurde zu Constantinopel ein früher dem Polizeilieutenant Reynié gehöriges Exemplar aufgefunden und von M. de Soleinne angekauft. Nach diesem änderte *Aimé-Martin* (in der Ausgabe von 1844) den Text der Originalausgaben in 261 Fällen, wenngleich auch er zugab, dass die »Fourberies de Scapin« an einzelnen Stellen von den Herausgebern abgeändert und ausserdem durch Druckfehler entstellt seien. Mit Recht wurde von ihm der Text der »Mal. imag.« in der Ausgabe von 1682 dem der holländischen vorgezogen.

Von den auf *Aimé-Martin* folgenden Herausgebern verfährt *Moland* so, dass er dem Texte der Originalausgabe den von 1673 und 1682 als Varianten hinzufügt. Doch wählt er zuweilen statt der Originalausgabe im historischen Sinne eine andere zu Molière's Lebzeiten erschienene Ausgabe, wenn ihm, wie er (V. I. p. 7) sagt, ihr Text als »der sorgfältigste und richtigste« erscheint. So beim »Sganarelle« die Ausgabe von 1665, beim »Etourdi« die von 1673 (s. o.). Für den »Malade imaginaire« gilt ihm der Text von 1682 als massgebend, und auch im »Pourceaugnac« wird gleich anfangs der sonst nur in Variantenform mitgetheilte Text von 1682 vorgezogen. In der Ausgabe der »F. S.« wird einmal eine Variante aus der Edition von 1734 aufgenommen. Die Ausgabe von 1674—75 wird nur beim »Malade imaginaire« berücksichtigt. Mit grösserer Consequenz, als *Moland*, geht *Despois* in den ersten drei von ihm publicirten und in dem vierten von ihm noch vorbereiteten Bande der Molière-Ausgabe der Grands Écrivains vor. Neben dem grundlegenden Texte der Originalausgaben berücksichtigt er die Varianten der Ausgaben von 1682 und 1734 [1]. *Mesnard*, der den fünften Band publicirt hat, theilt auch Varianten anderer Ausgaben mit. Die neueren deutschen Herausgeber schliessen sich an *Moland* und, soweit die Ausgabe der Grands Écrivains bereits erschienen, an diese in der Regel an.

---

[1]) S. a. a. O. I, p. 8 u. 9.

Wir haben also in der Geschichte der Textkritik der Molièreschen Komödien folgende Abstufungen und Epochen zu unterscheiden:

I. Der Text der zu Molière's Lebzeiten durch die selbständige Initiative des Dichters veröffentlichten Ausgaben.
II. Die Raubdrucke, Nachdrucke und die unrechtmässige Sammelausgabe von 1666.
III. Die Ausgabe von 1674—1675.
IV. Die holländischen Ausgaben 1674—1682.
V. Die Ausgabe von *Lagrange* und *Vinot*.
VI. Nachdrucke und Conjecturalkritik von 1682—1734.
VII. Die Ausgabe von 1734.
VIII. Die Ausgabe *Aimé-Martin's* vom J. 1844.
IX. *Moland's* Ausgabe.
X. *Lacroix's* Schrift: La vér. éd. orig. etc.
XI. Ausgabe von *Despois-Mesnard.*

Als Resultat der vorhergehenden Untersuchungen lassen sich feststellen:

I. Durch die Ausgabe von 1674—75 ist zwar die von 1673 und der Recueil von 1666 überflüssig geworden, nicht aber die zu Molière's Lebzeiten erschienenen Einzelausgaben, namentlich die Originaltexte, und die Ausgabe von 1682. II. Von den holländischen Ausgaben des 17. Jahrhunderts sind namentlich diejenigen zu berücksichtigen, welche Scenen und Stellen enthalten, die in der Ausgabe von 1682 ausgemerzt sind, so die Ausgaben von 1683—1691 und 1691—1694 (*Lacroix* a. a. O. Nr. 280 und 281), welche die im »Don Juan« vorkommende »scène du Pauvre« wieder aufnehmen, auch die bereits 1684 zu Amsterdam publicirte Edition mit den »Œuvres posthumes de Molière«. III. Die Ausgabe von 1734 kann doch den angeführten gegenüber keinen authentischen Werth beanspruchen.

Neuerdings sind die zu Molière's Zeit veröffentlichten Ausgaben von *Alph. Pauly* (Paris, A. Lemerre 8 vol. (1872—1874), und die ursprünglichen Texte von 12 Stücken von *Lacour* (Paris, Jouaust) wieder herausgegeben worden (s. *Lacroix* a. a. O. Nr. 491 u. S. 34 ff.).

Die Sorgfalt, mit der die französischen Gelehrten sich der Molière-Edition annehmen, bekundet eine nationale Begeisterung und zugleich eine pietätsvolle Hingebung, deren sich kaum unsere grossen deutschen Dichter zu rühmen haben. Mit derselben hingebenden Pietät sind in der »Collection Molièresque«, deren Besitz auf deutschen Bibliotheken recht selten ist[1]), Schriften wieder herausgegeben, die zu Molière und seinen Werken Beziehung haben. Die einzelnen Stücke dieser bei J. Gay et fils (1867—70) in 17 Bänden erschienenen und von *Lacroix* edirten Sammlung sind später in der »Nouvelle Collection« ergänzt worden (begonnen 1878).

[1]) Der Kgl. Bibl. zu Berlin wurde früher diese Coll. Mol. von Asher für einen mässigen Preis angeboten, doch der Kauf abgelehnt. Dagegen ist die Nouv. coll. angeschafft. Einer Kritik dieses Verfahrens enthalte ich mich.

Capitel II.

Die deutschen Molière-Ausgaben.

Mit Frankreich kann in der Edition der Molière'schen Komödien und der seltenen Molièrana nur Deutschland einigermassen wetteifern und zwar haben die Molière-Ausgaben hier bereits am Ende des 17. Jahrhunderts ihren Anfang genommen. Schon 1694 erschien eine Sammlung Molière'scher Komödien zugleich mit nachfolgender Uebersetzung jedes einzelnen Stückes zu Nürnberg bei Johann Daniel Tauber, und 1695 wurde sie unter dem Titel: »Histrio Gallicus Comico-Satyricus sine exemplo etc. wiederholt. Das weitschweifige Titelverzeichniss möge man bei *Schweitzer* (Mol.-Mus. I. S. 52) nachsehen. Sie enthält nur die Prosastücke Molière's, *Brécourt's* »Ombre de Molière«, ein Bruchstück einer von *Gherardi* zu Paris 1695 im Recueil des com. et sc. fr. jouées p. les It. publicirten Farce: »Arlequin empereur« und einen Lebensabriss Molière's. Der »Malade imaginaire« hat hier den vollständigeren Wortlaut der Doctor-Promotionsscene (s. o.). Es ist schwer glaublich, dass jene Stegreifkomödie, die doch sehr roh und derb realistisch war, von Molière selbst herrührt, wie *Fournier* (la Valise de Mol. XXXVI) behauptet, glaublicher, aber ebenfalls unerwiesen ist es, dass Molière den Canevas für die in Paris spielende italienische Truppe geliefert hat (s. *Lacroix* Nr. 286 Note). 1700 erschien eine Ausgabe in 4 Bdn. zu Berlin (*Lacroix* Nr. 291). Hier ist die Einleitung der Ausgabe von 1682 mit aufgenommen, sowie auch das Remercîment au Roi und das Gedicht: La Gloire du Val de Grâce, sowie einige lateinische und französische Epitaphe hinzugefügt sind und der »Festin de Pierre« ohne Verstümmlung abgedruckt ist. 1717 erschien eine Ausgabe in 5 Bdn. zu Leipzig (*Lacroix* Nr. 306) und 1733 ebendaselbst eine solche in 6 Bdn. bei Teubner. *Lacroix* führt beide an, ohne, wie es scheint, sie selbst eingesehen zu haben. Eine unvollständige Ausgabe ist die 1738 zu Jena erschienene. Zwei Baseler Ausgaben (1741 und 1744) sind Nachdrucke der holländischen Ausgabe von 1725, und eine 1747 zu Tübingen bei Ch. G. Cotta in 6 Bdn. erschienene Ausgabe hat ihre Bedeutung darin, dass sie zuerst von den in Deutschland gedruckten Editionen die *Grimarest'sche* Biographie nebst der sich daran anknüpfenden Polemik aufnahm. Die nachfolgenden Ausgaben haben kaum einen historischen Werth und man kann sagen, dass über ein Jahrhundert die Molière-Edition in Deutschland so gut wie brach gelegen habe. Höchstens für Schulzwecke ist dann Molière, bis auf die mit *Laun*, *Lion*, *Fritsche* beginnende jüngere Periode, bearbeitet, bzw. verarbeitet worden. Wie ein Monstrum aus grauer Vorzeit, an Schulausgaben erinnernd, wie sie vor Decennien auf den noch un-

entwickelten Realschulen gebraucht wurden, erscheint die, um ein halbes Jahrhundert zu spät erschienene, s. g. Molière-Ausgabe des Director Brunnemann zu Elbing (s. des Verf. Recension in Herrig's Archiv 1878 Augustheft, und desselben offenes Sendschreiben an Dr. B., Halle 1880). Glücklicherweise ist diese leider von Weidmann's Buchhandlung ausgegebene und mit 3000 M. honorirte Schreiberei durch *Fritsche's* treffliche Ausgaben später ersetzt und zum Einstampfungstode verurtheilt worden.

Dass die Textkritik durch diese der Zahl nach nicht geringen deutschen Molière-Ausgaben wesentlich gefördert sei, wird man nicht behaupten wollen, gleichwohl lassen sich die Leistungen anderer germanischer, wie auch romanischer Länder, Holland vielleicht ausgenommen, selbst in dieser Hinsicht denen Deutschlands nicht vergleichen [1]).

Capitel III.

Die Molière-Uebersetzungen.

Anders steht es auf dem Gebiete der Uebersetzungsliteratur, dem wir uns jetzt zuwenden [2]). Ein ziemlich vollständiges Verzeichniss der Uebersetzungen Molière'scher Komödien findet sich bei *Lacroix* (Bibl. Mol. S. 147—207), wobei allerdings der gelehrte Bibliograph nicht immer scharf zwischen eigentlichen Uebersetzungen und unselbständigen Nachdichtungen unterscheidet. Wir beginnen mit Italien. Hier wirkte der Einfluss Molière's keineswegs so unmittelbar, wie in England und Deutschland; erst 25 Jahre nach Molière's Tode erschien eine italienische Uebersetzung seiner Komödien (von *Nic. di Castelli*), die zu Leipzig gedruckt wurde. Sie wurde 1740 bei G. Weidmann (Leipzig) wieder veröffentlicht. Der Text war einer holländischen Ausgabe entnommen und enthält desshalb den unverkürzten Text des »Don Juan« (s. *Lacroix* Nr. 593 Note). Lückenhaft ist die Uebersetzung von *G. Gozzi* (Venezia 1756—1757, 4 voll., es fehlen in ihr die »Princesse d'Elide«, »Psyché«, »Don Garcie«, »Mélicerte«, »Amants magnifiques«). 1794 wurde in Venedig eine »Bibliothèque choisie des compositions théâtrales de l'Europe« begonnen. Darin findet sich der »Malade imaginaire« und der »Dépit amoureux«, mit manchen durch religiöse und ästhetische Rücksichten gebotenen

[1]) Durch unermüdete Fürsorge des Dr. *Schweitzer*, Herausgeber des Mol.-Mus., beginnt jetzt auch bei uns die Herausgabe seltener Druckwerke, die zu Mol. Beziehung haben.

[2]) Der lockenden Aufgabe, einen historischen Ueberblick der Aufführungen Molière'scher Stücke innerhalb und ausserhalb Frankreichs zu geben, entsage ich, da es mir an Autopsie fehlt und diese hierbei das allein Massgebende ist.

Aenderungen übersetzt[1]). Der französisirende Geschmack, wie er im Verlaufe des 18. Jahrhunderts durch *Riccoboni* (s. o.), den Kritiker *Baretti* und den Dichter *Goldoni* gepflegt wurde, bekundet sich auch in einer Reihe italienischer Uebersetzungen einzelner Stücke Molière's. Eine Gesammtübersetzung ist seit *Castelli* meines Wissens nicht wieder erschienen, auch die Uebersetzung *Barbieri's* enthält nur 6 Stücke (Mailand 1823, 2 Bde., s. *Lacroix* Nr. 595). Der »Avare«, die »Fâcheux«, die »Précieuses rid.« und die »Fourberies« sind sogar in das Patois von Genua übertragen worden (a. a. O. Nr. 616). Die Edition hielt nicht gleichen Schritt mit den Uebersetzungen; eine bisher ziemlich unbekannte Edition der »Préc. rid.« fand ich zu Berlin (Kgl. Bibl.; erschienen 1850 zu Tassi, Herausgeberin *Helene Stamati*).

Von den spanischen Uebersetzungen dieses Jahrhunderts (erst gegen Ende des vorigen kommt der französische Geschmack in Spanien auf) sind am bekanntesten: »La Escuela de los maridos (l'Ecole des Maris)« von *Inarco Celenio* und »El Medico á Palos«, 1812 und 1814, beide in der Ausgabe des Theaters von Moratin, (s. u.) Bd. 2 abgedruckt. (Berliner Königl. Bibl.). *Celenio* ist ein Pseudonym für Moratin, dem Verkünder des französischen Geschmackes inmitten der französischen Invasion Spaniens und Nachahmer Molière's. Der ersten Uebersetzung geht eine Einleitung vorauf, in der (a. a. O. II, S. 17 f.) Molière als Reformator der Komödie im Gegensatz zu den Italienern und Spaniern gefeiert, sein Kampf mit den literarischen Gegnern im panegyrischen Lichte betrachtet und seine dichterische und moralische Ueberlegenheit rückhaltlos verkündet wird. Die beiden Uebersetzungen sind frei, doch tritt die des »Médecin m. lui (El Medico á Palos)«, trotzdem sie auf dem Titel als »imitada de Molière« bezeichnet wird, nicht aus dem Rahmen einer blossen Uebersetzung heraus. Der »Avare« ist 1800 von *D. Damaso de Isusquiza* gleichfalls frei übersetzt worden (*Lacroix*, Nr. 620). Von portugiesischen Uebersetzungen führt *Lacroix* aus den Jahren 1768—1869 sieben Einzelstücke, zum Theil frei übersetzt, auf (»Tartuffe« zweimal, »Don Juan« einmal, »Médecin m. lui« einmal, »le Bourgeois gent.«, »les F. S.« je einmal), ich habe sie leider nicht, wie die Uebersetzungen *Moratin's* und die italienischen Gesammtübersetzungen, selbst einsehen können.

Rumänische Uebersetzungen giebt es aus den Jahren 1835—1873 dreizehn (*Lacroix*, Nr. 628 und 630—641).

Sehr häufig ist Molière ins Niederländische, Dänische, Schwedische, Russische, ja selbst ins Türkische, Serbische, Czechische, Ungarische (s. ausser *Lacroix* noch Moliériste, 1879, S. 184 u. 185 und Mol.-Museum III, S. 79 ff.), Polnische, Neugriechische, Persische, Armenische übersetzt worden. Ich kann auf diese Schriften nicht eingehen, auch hier nicht die Uebersetzungen von den Nachahmungen

[1]) Moliériste, Aufsatz *Livet's*, Maiheft 1880.

scheiden, weil mir entweder eine Kenntniss dieser Sprachen fehlt, oder, wo ich sie, wie beim Holländischen, Neugriechischen und Persischen nothdürftig besitze, die betreffenden Bücher für mich unerreichbar sind. Nachtragen will ich nur, dass eine neugriechische Uebersetzung, deren Titel *Lacroix* nicht angiebt, sich auf der Königl. Bibl. zu Berlin findet; im nächsten Hefte des Mol.-Museum wird sie wahrscheinlich besprochen werden.

Am frühesten hat die englische Literatur Uebersetzungen Molière's nachzuweisen zuweilen (wie das auch bei deutschen Uebersetzungen wahrzunehmen) mit Hinzufügung des französischen Textes. Doch ist dabei zu beachten, dass die Bearbeitungen, Nachahmungen, Compilationen Molière'scher und anderer Texte den eigentlichen Uebersetzungen vorangehen [1]). Schon 1669 findet sich eine Uebersetzung der »Ecole des Femmes« unter dem Titel: »Sir Salomon or the Cautious Coxcomb« von John Caryl, die freilich nicht das ganze Stück ausfüllt. Ein Jahr früher war eine Bearbeitung der »Ecole des Maris«, unter dem Titel: »The Mulberry garden« von Sedley erschienen, die nach dem englischen Geschmacke hergerichtet und eine Verschlechterung der Molière'schen Komödie war. *Shadwell's* Bearbeitungen Molière'scher Stücke beginnen auch mit dem Jahre 1668, damals erschienen Molière's »Fâcheux«, von ihm unter dem Titel: »Sullen lovers« umgeformt. Am bekanntesten ist sein »Miser«, den er selbst als ein an Molière's »Avare« begangenes Plagiat bezeichnet. 1676 erschien sein »Libertine«, eine Contamination aller bisherigen »Don Juan«-Bearbeitungen mit Hinzufügung eigener Erfindungen von zweifelhaftem Werthe. Die »Bury Fair« (1689), Nachahmung von Molière's »Précieuses«, schliesst die Reihe seiner unselbständigen Productionen. Aus dieser Unselbständigkeit hat *Shadwell* selbst niemals ein Hehl gemacht; wenn er den Ruhm für sich in Anspruch nimmt, das Entlehnte auch verbessert zu haben, so ist eine solche Prätention nur von dem Standpunkte des damals sehr zurückgegangenen englischen Geschmackes erklärlich. Das erste grössere Stück Molière's, der »Etourdi«, ist von *Dryden* (1631—1701) und Newcastle (1694—1768) bearbeitet worden, unter dem Titel: »Sir Martin Marplot«. Auch der »Amphitryon« wurde von dem ersteren verschlechtert. *Congreve* und *Fielding* sind halb Bearbeiter, halb selbständige Nachahmer. Der »Double Dealer« *Congreve's* (1694) hat mit Molière's »Misanthrope« nicht mehr Verwandtschaft, als *Wycherley's*: »Plain Dealer«, nur ist er sittlich geläuterter. In »Love for Love« (1695) finden sich eine Anzahl Scenen und Züge, die Molière nachgebildet sind, von Plagiat und Verunstaltung in *Shadwell's* Manier ist nichts zu bemerken [2]).

---

[1]) Ueber das Verhältniss der englischen Uebersetzer und Plagiatoren zu Molière s. *Fournier*, le Roman de M. p. 241 ff., *van Laun*, Moliériste, August- und Novemberheft 1880, sowie die betr. Stellen in *Despois-Mesnard's* Molière.

[2]) S. übrigens die treffende Kritik, welche *Macaulay* an *Congreve* übt, Comic dramatists of the Rest.; hist. and crit. Essays, IV, ed. Tauchnitz, S. 178—183.

Fielding hat den »Avare« unter dem Titel: »The Miser« 1732 umgearbeitet und in demselben Jahre dem »Médecin malgré lui« eine Gestalt gegeben, welche halb die einer Posse, halb die einer Operette ist. Das Stück, welches hier den Namen »The Mock Doctor« führt, ist in 20 Scenen getheilt, und würde unter den Gesangspossen unserer Zeit noch eine Rolle spielen können.

Ganz anders ist das Verhältniss *Wycherley's* und *Sheridan's* zu Molière, auf das ich später eingehe.

Viele Bearbeitungen [1]) hat besonders Molière's »Ecole des Femmes« erfahren. Für englische Plagiatoren und Verdolmetscher ist diese Komödie dasselbe geworden, was später der »Tartuffe« für deutsche Bearbeiter und Uebersetzer (s. u.).

Die erste eigentliche Uebersetzung eines Molière'schen Stückes findet sich nicht vor 1678, damals erschien: »Tartuffe, or the French Puritan translated from the French by M. Medburn«. Die »Fourberies de Scapin« wurden zuerst 1701 von *Th. Otway*, der »Pourceaugnac« 1704 anonym übersetzt. Dann folgte 1706 eine Uebersetzung des »Cocu imaginaire« von *John Vanbrugh;* eine Gesammtübersetzung erschien nicht vor 1714 von *John Ozell,* in 6 Bänden.

1732 wurden ausgewählte Komödien Molière's, mit Hinzufügung des französischen Textes, von *Johnson* und *Miller* übertragen, und 1739 dem Abdrucke dieser Uebersetzung eine Biographie Molière's hinzugefügt, auch die übrigen Stücke mit aufgenommen. Eine ähnliche Uebersetzung, die den französischen Text daneben stellt, erschien 1753 (10 vol.), zweite Auflage in 6 vol., 1771 und vorher (1732) der »Avare« in Einzelausgabe. Der »Misanthrope« ist dann noch 1819, der »Tartuffe« 1855 und zuletzt von *van Laun* der »Malade imaginaire« 1857 übersetzt. (*Lacroix,* a. a. O. Nr. 653, 660, 668.) Partielle Uebertragungen erschienen noch: Glasgow 1751, 5 voll., London 1859, 1 vol. (letztere nur Inhaltserzählung von 16 Molière'schen Stücken).

Mit dem Jahre 1670 beginnen bereits die deutschen Uebersetzungen. Die zu Frankfurt a. M. in diesem Jahre erschienene Uebertragung enthält nur drei Molière'sche Stücke (»L'Amour médecin«, »Précieuses«, »Sganarelle«) [2]), vereint sind mit ihnen andere französische und englische Novitäten. *De Visé,* dessen »Cocue imaginaire« sich gleichfalls in jener Sammlung übersetzt findet, scheint auf sie in der »Conversation dans une ruelle de Paris« anzuspielen.

1694 und 1695 erschienen die beiden Nürnberger Uebersetzungen und Ausgaben (s. o.). Sie sind beide unvollständig, denn es fehlen: »Etourdi«, »Dépit amoureux«, »Sganarelle«, die beiden »Ecoles«,

---

[1]) Ausser den oben genannten Bearbeitungen führt *Lacroix* (a. a. O. Nr. 651, 654, 655, 659, 664, 665) noch Stücke an, die ich nicht selbst einsehen konnte. Zur Vervollständigung s. den Abschnitt »Bibliographisches«.

[2]) S. *Schweitzer,* Mol.-Mus. S. 37. Die Uebersetzung, die sich in der Königl. Bibl. zu Dresden befinden soll (deren Studium überhaupt jedem Molièristen empfohlen sein mag), habe ich dort nicht erlangen können.



»Fâcheux«, »Misanthrope«, »Don Garcie«, »Tartuffe«, »Amphitryon«, »Mélicerte«, »Femmes savantes«, »Psyché«, »Amants magnifiques«, »Princesse d'Elide«.

Wie sich aus obiger Inhaltsangabe ergiebt, fehlen grade die Hauptwerke Molière's in jenem Conglomerat. Das Deutsche der Uebersetzung ist ganz dem verkommenen Geschmacke jener Zeit angepasst und somit ohne allen ästhetischen und von sehr relativem culturhistorischen Werthe. Genannte Ausgabe und Uebersetzung ist 1700 und 1708 noch zweimal wieder aufgelegt worden (*Lacroix* Nr. 718 und 719). Der Verfasser ist nicht sicher zu ermitteln[1]). Vollständiger ist die 1721 zu Nürnberg und Altdorf in gleichem Verlage, wie die vorigen vier (bei *Joh. Daniel Tauber's* seligen Erben), erschienene Uebersetzung. Hier sind ausser den früher übersetzten Stücken noch »Tartuffe«, »Amants magnifiques«, »Princesse d'Elide« hinzugefügt worden, auch ist *Grimarest's* Lebensbeschreibung vorausgeschickt. Diese Uebersetzung besteht aus vier Theilen.

1752 erschien die erste vollständige Molière-Uebersetzung zu Hamburg. Verfasser derselben war *Fr. Samuel Bierling*. Nach *Lacroix* ist sie zum grossen Theil nur eine »Retouchirung« der 1721 erschienenen Nürnberger Uebersetzung (Nr. 720 Note). Verbessert worden ist diese äusserst unbeholfene, und soweit ich sie vergleichen konnte, selbst für damalige Zeit sehr schlechte Uebertragung in der zweiten Auflage, die 1769 zu Hamburg in gleichem Verlage (bei Chr. Herold's Wittwe) veröffentlicht wurde. Merkwürdigerweise ist hier der Uebersetzer zugleich zum Dichter geworden und hat an dem Meisterwerke Molière'scher Poesie, am »Misanthrope«, sein unschönes Talent versucht, indem er, getreu der alten Maxime, dass »beide zuletzt sich kriegen«, ganz gemüthlich den Alceste als Celimène's Ehegatten enden lässt[2]).

Einen wirklich ästhetischen Werth wird man auch den drei zuletzt angeführten Uebersetzungen nicht zugestehen können und selbst ihr historischer Werth ist ein relativer.

In den Jahren 1780—1837 erschienen dann noch zwei partielle und eine vollständige Uebersetzung, die beiden ersteren von *Meissner* und *Mylius*, und von *Zschokke*, die letztere unter Mitwirkung namhafter Dichter und Gelehrten von *Louis Lax* herausgegeben (*Lacroix* Nr. 723—726). Im Jahre 1837 sind sechs der Hauptwerke Molière's (»Tartuffe«, »Avare«, »Misanthrope«, die »Ecoles«, »Femmes savantes«) von *L. von Alvensleben* übersetzt worden. Die »Mariage forcé« erschien dann noch im 17. Theile des »Classischen Theaters des Auslandes«.

Eine wirklich allen ästhetischen Anforderungen entsprechende Uebersetzung erschien erst 1865—1867, von dem berühmten Grafen

---

1) Die Uebersetzung allein erschien noch einmal 1721 (*Lacroix* Nr. 720).
2) S. hierüber *Humbert* im Moliériste 1879, S. 122 f.

Baudissin veröffentlicht. Mit Recht durfte der Verfasser eines so bahnbrechenden Werkes tief auf die vorhergehenden Uebersetzer herabsehen, und ganz verkehrt ist der in neuerer Zeit gemachte Versuch, jener Hamburger Uebertragung eine Seite abzugewinnen, die neben *Baudissin's* Meisterwerk noch erträglich wird. Hinsichtlich des Metrums bekunden *Laun's* partielle Molière-Uebersetzungen (*Mol.'s* Charakter-Komödien, d. i. Misanthrop, Tartuff, gelehrte Frauen; 1865; und die versificirten Werke Molière's, mit Ausschluss des »Etourdi«, »Dép. am.«, »Amphitryon«, »Don Garcie«, »Mélicerte« und der »Fâcheux«, 1880) doch einen entschiedenen Fortschritt (s. *Laun's* Vorrede zu der zweiten Uebersetzung). Auch die unermüdlich und stets mit gleicher Druckfehlervirtuosität arbeitende Firma *Ph. Reclam jun.* hat eine theilweise Molière-Uebertragung in zwei Bänden aufzuweisen.

Recht oft sind einzelne Stücke Molière's, namentlich der »Tartuffe« und die »Femmes savantes«, ins Deutsche übertragen und edirt worden, ich habe den bei *Lacroix* aus den Jahren 1748—1870 aufgeführten Bearbeitungen nur noch hinzuzufügen: »Tartuffe«, bearbeitet von *Kissling,* zweite Aufl., Heilbronn 1845 (Berliner Königl. Bibliothek).

Die meisten der hier einschlagenden Uebersetzungen scheinen, nach den mir zugänglichen Stücken zu urtheilen, auch kaum mehr, als einen historischen Werth, beanspruchen zu können, und es scheint mir daher ihre eingehendere Kritik ebenso überflüssig, wie es eine weitläufige Besprechung der jedem Fachgenossen wohlbekannten Baudissin'schen und Laun'schen Uebertragungen sein würde.

Capitel IV.

Nachahmungen der Dichtungen Molière's.

Legen nun diese vielfachen Nachwirkungen Molière's in der Uebersetzungsliteratur aller Völker ein deutliches Zeugniss für die universale Bedeutung des grossen französischen Dichters ab, so ist es andererseits übertrieben, wenn man directe Nachahmungen Molière'scher Stücke in gleicher Zahl annimmt. So hat man seit *Voltaire* für gut befunden, den frivolen, aber formvollendeten englischen Dramatiker *William Wycherley* auf Grund seines »Plain Dealer« (1677) und seiner »Country wife« (1675) unter den Nachahmern des grossen Dichters anzuführen. Ueber das erste der beiden Stücke hat sich bereits *Voltaire* ausführlich geäussert [1]), dann hat *Macaulay* eine

[1]) Seine Auslassung ist dann in die Theatergeschichte der Frères Parfait übergegangen. (V. 9, p. 16 und 17.)

kurze, schneidige Kritik desselben gegeben (a. a. O. S. 177 und 178) und auch *Despois-Mesnard* hat es eingehender berücksichtigt (a. a. O. Bd. V, S. 417—419). Neues ist über den »Plain Dealer«, wie über sein Verhältniss zu Molière's »Misanthrope« kaum zu sagen, doch kann nicht scharf genug betont werden, dass die sittliche Atmosphäre der Dichtung, ihre Charakterzeichnung, ihr Abschluss grundverschieden von dem angeblichen Vorbilde sind. Es unterliegt keinem Zweifel, dass *Wycherley* den »Misanthrope« gekannt hat und durch ihn vielleicht zur Dichtung des »Plain Dealer« angeregt worden ist, aber, während jenes letztere Stück z. B. die Figur der Fidelia ganz dem *Shakespeare*'schen »What you will« entlehnt, findet sich eine unläugbare Verwandtschaft mit den Personen des Molière'schen Stückes durchaus nicht. Der Held des »Plain Dealer«, ein alter Schiffskapitän, Namens *Manly*, ist eben einfach ein Rüpel, der in der gesellschaftlichen Bildung und Form nur Verderbtheit und Falschheit erblickt, im Uebrigen die Sittenlosigkeiten modischer Verfeinerung mitmacht. Er wird natürlich leichter, als Alceste bekehrt, weil seine Opposition gegen die menschliche Gesellschaft gar nicht auf tieferen sittlichen Prinzipien und einer gereiften Weltanschauung ruht. Seine Geliebte Olivia erinnert da, wo sie ihre Courmacher bespöttelt, etwas an Celimène, doch ist sie sonst eine ganz entartete, sitten- und gewissenlose Dirne. Ueberhaupt ist die verderbte Gesellschaft, welche wir im »Plain Dealer« antreffen, von den Koketten und Höflingen des »Misanthrope« so verschieden, wie die verfeinerte Frivolität einer Primadonna von der formlosen Aufdringlichkeit einer Lohndirne. Die Eigenthümlichkeiten der damaligen fashionablen Londoner Welt hat *Wycherley* in grellsten Strichen, mit rohester Farbenklekserei gezeichnet, und zuweilen glauben wir uns aus dem high life direct in ein Bordell versetzt.

Ich habe mir, als ich jüngst noch *Wycherley's* »Plain Dealer« einsah[1]), vergeblich die grösste Mühe gegeben, bestimmte Züge Molière'scher Komik wiederzufinden, die von dem Engländer, sei es auch in entstellender Weise, nachgebildet seien[2]). Nur ein einziger Zug in *Manly's* Charakter ist vielleicht aus einer aufmerksamen Lectüre des »Misanthrope« hervorgegangen. Wie »Alceste« in der Sonettscene anfänglich eine gewisse diplomatische Zurückhaltung beobachtet und vor einer Formverletzung sich scheut, so will auch *Manly* die Formen der Gesellschaft nicht direct mit Füssen treten, sondern (s. a. a. O. S. 3) den Leuten Visite machen, wenn sie — abwesend sind.

Der Freund *Manly's*, Lieutenant Freemann, hat mit Philinte eine entfernte Aehnlichkeit, von einer Copirung oder Nachbildung dieser

---

[1]) Ausgabe von 1712 (London), ebendas. die »Country wife«.

[2]) Dabei ist natürlich von einer Scene abzusehen, die aus der »Critique de l'Ec. des Femmes« fast wörtlich entlehnt ist.

Person kann aber nicht die Rede sein. Ebenso ist die Verwandtschaft zwischen den zwei Liebhabern Olivia's, ihrer Cousine Elise und den Courmachern Celimène's, wie Arsinoé — eine sehr allgemeine. Genug, der Ruhm einer wenig beneidenswerthen Originalität muss der englischen Dichtung verbleiben.

Nicht viel mehr in Molière's Geiste, als der »Plain Dealer«, ist auch die zwei Jahre früher erschienene »Country wife« geschrieben. Aus der noch unerfahrenen, aber keineswegs unbegabten Agnès wird eine stupide Landdirne, welche desto sicherer der Verführung anheimfällt. Das Stück, welches nur in der Verkleidungsscene der Mrs. Pinchwife und in den Liebesscenen sehr ungefähr an Molière's »Ecole des Femmes« erinnert, hat im Uebrigen eine wenig lebendige Handlung, viel überflüssige Personen und eine nicht minder frivole Tendenz, als der »Plain Dealer« [1]).

Auch *Sheridan* (1720—1788) ist auf Grund seiner »School for Scandal« [2]) zum Nachahmer Molière's gestempelt worden. Allerdings, die unglückliche Ehe Sir Peter's mit der verschwenderischen und galante Tändeleien pflegenden Landpomeranze, erinnert etwas an — »George Dandin«; jene komische Scene, in der Peter seinen Nebenbuhler zum Vertrauten macht, ruft ja auch die Erinnerung an die Molière'sche »Ecole des Femmes« hervor, auch die intriguante Lady Sheerwood, die vom Vormund tyrannisirte Maria, mögen einige Aehnlichkeit mit den Figuren der Dichtungen Molière's haben, immerhin ist von einer Unselbständigkeit dieses Stückes und einer Nachahmung Molière's gar nicht zu reden [3]).

Gehen wir aus dem 18. Jahrhundert in das 19., so finden wir unter den in England erschienenen Komödien eine »Lady Tartuffe« von Mme Emilie de Girardin, die, nach einer ausführlichen Inhaltsangabe in den »Cambridge Essays« S. 54 zu urtheilen, nicht eben viel mit Molière zu thun hat. Ich lasse diese von *Watson* verfasste Inhaltsangabe folgen: »Mme de Blosse, alias Lady Tartuffe, has four lovers, three of these she loves, the fourth, for he is a marechal, she only wishes to marry. Number I. ends a stolen interview by jumping out of Mme's window a gun in hand. The gun goes off, so does Mme de Blosse as but she leaves her bouquet, to say nothing of her lover's corpse behind her. Said bouquet comes into possession of Nr. II, so that the lady's effort to save her character is somewhat endangered as the sequel will show. Number III also declines making use of the door and is greated on his descent by a dog of irascible temperament; said dog belongs to a young lady in the same hotel, said young lady turns out to be a niece of number IV and the betrothed of Nr. II. Bent on frustrating this marriage, partly from financial, partly from

[1]) Den »Non Juror« von Cibber (1718), eine gegen die Jacobiten gerichtete Nachahmung des »Tartuffe«, und *Bickerstaff's* »Hypocrite« (1768) kenne ich nicht.

[2]) Ed. *Westley,* Leipzig 1861.

[3]) Von Anklängen an den »Misanthrope« kann ich nichts entdecken.

spiteful motives, Lady Tartuffe fabricates a scandalous history out of the dog affair by representing the scene outside the window as a dito of what has been passed within. To tell how her schemes are defeated and she herself confounded partly by the treachery of her confident partly by the production of her bouquet, but chiefly by the candour and the innocence of the Marechal's niece is beside our purpose«. Von einer Nachahmung des Molière'schen »Tartuffe« ist nichts zu finden, auch ist hiernach die Aehnlichkeit zwischen Lady Tartuffe und der Molière'schen Arsinoé, die *Watson* als einen Mangel des Stückes bezeichnet (S. 55), nur wenig vorhanden.

Von den deutschen Stücken des 18. Jahrhunderts sind ohne rechten Grund die beiden Komödien des *Joh. Elias Schlegel*, »der geschäftige Müssiggänger« und der »Geheimnissvolle« [1]), als Nachahmungen Molière's bezeichnet worden. Nun, in dem ersten Stück zeigt eine Dienstmagd, Catherine, eine entfernte Aehnlichkeit mit Molière's Lisette und Dorine; ebenso wird daselbst (III, 1) das Advocatenlatein verspottet. Sonst kann auch das schärfste Vergrösserungsglas nicht das kleinste Goldstäubchen Molière'scher Poesie in *E. Schlegel's* höchst bleierner Dichterei wiedererkennen.

Die Anregung zu der zweiten Komödie hat zwar, nach *Schlegel's* eigener Angabe, eine Misanthropen-Stelle (IV, 2) gegeben, doch ist auch hier von Entlehnungen oder Nachbildungen Molière'scher Eigenthümlichkeiten wenig zu entdecken. Es tritt zwar wieder eine Catherine und ein ebenso dreister Bedienter Johann, auf, die Dienerin ist in die Liebesaffaire ihrer Herrin eingeweiht, sonst aber erinnert absolut nichts an Molière.

Es ist ein Verdienst der Gottsched'schen Schule, einzelne Stücke Molière's durch Uebersetzungen (»Misanthrope«, übersetzt von Frau *Gottsched*) und Bearbeitungen (»Tartuffe«, von *Krüger*; »Pietisterey und Fischbeinrock« [2]), von Frau *Gottsched*) in Deutschland mehr eingebürgert zu haben, und wenn es wahr sein sollte, dass die Jugenddichtungen des grossen Lessing noch am Gottsched'schen Formalismus laboriren, wie *Danzel* behauptet und *A. Stahr* nachschreibt, so würde es erklärlich, warum die meisten dieser Erstlingskomödien auf Molière'scher Grundlage ruhen. Ich habe darauf in dem »Archiv für Literaturgeschichte« (1880, Octoberheft) zuerst hingewiesen; die kleine Arbeit ist aber bisher mit so hartnäckiger Gleichgültigkeit gestraft worden, dass ich sie hier, als etwas Unbekanntes oder Vergessenes, fast ganz reproduciren muss.

---

[1]) Beide veröffentlicht in *J. Heinrich Schlegel's* Ausgabe der Werke des *Elias Schlegel*, Th. 1. 1773. Der »geschäftige Müssiggänger« ist 1741 gedichtet und 1743 in die »Deutsche Schaubühne« Th. IV, aufgenommen, der »Geheimnissvolle« entstand 1747 (s. a. O. Vorrede S. 47 und S. 184).

[2]) Das Stück, eine Nachbildung von Molière's Tartuffe und zugleich der 1736 erschienenen »Femme docteur« richtet sich gegen den Halle'schen Pietismus. Orgon ist darin zur Frau »Glaubeleichtin« geworden.



Weder *Danzel* noch *Legrelle* haben die Einwirkung Molière's auf Lessing's Jugenddichtungen näher erörtert, und der Erstere führt sogar Einzelnes auf *Marivaux* zurück, was offenbar Lessing dem Molière verdankt (Lessing's Leben, I. S. 116—151). So wird schon in dem »Jungen Gelehrten« (A. I, Sc. 1) die Weisheit der Aerzte, wie überhaupt alle Schul- und Kathedergelehrsamkeit vom Standpunkte des nüchternen Realismus beurtheilt und verurtheilt; naheliegende Wortwitze und Wortverdrehungen müssen die Wirkung des Lächerlichen verstärken, endlich werden auch die Aristotelischen Termini lächerlich gemacht (I, 2). Alle diese Züge verrathen für jeden Molière-Kenner die Eindrücke und Wirkungen der Lectüre Molière's. Nachzuweisen ist, dass bereits im Jahre 1747, wo jener »Junge Gelehrte« entworfen wurde, Molière von Lessing gepriesen wird (s. *Humbert*, Lessing über Molière im Mol.-Museum III. S. 7). Bezeichnend für die frühgereifte Selbständigkeit Lessing's ist es aber, dass von einer sklavischen Nachahmung oder wörtlichen Uebertragung Molière's nirgends die Rede ist.

Im »Misogyn« weisen wieder bestimmte Merkmale auf eine Molière'sche Dichtung hin. Wenn Hilaria (II, 3) unter fremdem Namen den weiberhassenden Alten von einer Ehe scheinbar abzureden sucht, die das Glück ihres Lebens ausmacht, wenn sie sich verkleidet in die Familie des Alten einschleicht, um dessen Gewogenheit zu erwerben (II, 4), so ist das Vorbild des Valère im »Avare« (I, 9 u. 10) doch kaum zu verkennen. Dass der alte Wumshäter hier nicht aus filziger Berechnung, sondern aus traditionellem Weiberhass dem Glück des liebenden Paares widerstrebt, beweist nur Lessing's Selbständigkeit in der Nachahmung. Das Verhältniss der Laura zu ihrem tyrannischen Vater ist dem der Elise zu Harpagon in Molière's »Avare« verwandt. Auch sie weist den vom Vater aufgedrungenen Gatten muthvoll zurück (III, 2).

Der Charakter des Adraste im »Freigeist« ist dem des Arnolphe in Molière's »Ecole des Femmes« vielfach verwandt. Beiden ist es eigenthümlich, dass sie Welt und Menschen kennen gelernt haben und doch im Umgange so wenig weltmännisch, so durchaus zurückstossend sind. Der in dem Stücke so wirksame Contrast zwischen der oberflächlichen, nur für äussere Vorzüge begeisterten Henriette und der tiefer angelegten, in das innere Wesen schärfer eindringenden Juliane ist ganz ein dem Molière abgelauschtes Mittel des dramatischen Effects. Wir haben hierauf an früheren Stellen des Werkes mehr als einmal hingewiesen. *Danzel's* Nachweis, dass die eigentliche Grundlage des Stückes in einer Komödie des *de l'Isle (Th. Corneille)* zu suchen sei (a. a. O. S. 157), wird durch diese Bemerkungen natürlich nicht hinfällig.

Im »Schatz«, der mit *Plautus'* »Aulularia« durchaus nichts zu

thun hat[1]), lassen sich einzelne Anklänge an Molière's »Ecole des Femmes« und »Avare« entdecken. Gleich der Dialog zwischen Staleno und seinem Mündel erinnert an die von Molière's Gegnern mehrfach verspottete Scene zwischen Arnolphe und dem Notaire (Ec. de Femmes IV, 2). Wie Arnolphe, in finstere Grübeleien vertieft, gar nicht die Anwesenheit und die fortgesetzten Bemerkungen des Anderen wahrnimmt, so überhört auch der die Vorzüge der Geliebten preisende Leander ganz die Frage des praktischen Vormundes: »Und was bekommt sie mit?«.

An den Schluss des »Avare« erinnert es ferner, wenn Anselmo nach neunjähriger Abwesenheit plötzlich zurückkehrt und das Glück seiner Angehörigen begründet (Sc. 9 u. f.). Dass dieser Schluss des »Schatzes« viel ungekünstelter ist, als der des Molière'schen Stückes, spricht wieder für Lessing's frühzeitig entwickeltes dramatisches Talent.

Mascarillo, der schlaue Bediente in dem Stücke, hat mit Molière's Mascarille weniger gemein, als mit dem Scapin der »Fourberies de Scapin«. Gemeiner Eigennutz, nicht die Freude an der schlauen Durchführung schlechter Streiche, ist in ihm leitendes Motiv. Die heuchlerische Grossmuth, mit der er seinem Herrn leihweise einen geringen Theil dessen zurückerstatten will, was er ihm gestohlen, erinnert gleichfalls an Molière's Scapin, der seine persönlichen Motive hinter erheuchelten Diensteifer zu verstecken weiss.

Wenn endlich Mascarillo am Schlusse des Stückes ungestüm den restirenden Lohn fordert, bevor er den Dienst verlassen will, so wird man unwillkürlich an das bekannte »mes gages« gemahnt, das Sganarelle dem zur Hölle fahrenden Don Juan nachruft.

In der »Alten Jungfer« verräth die Streitscene zwischen Poet und Schneider (II, 5) Reminiscenzen an Molière's »Bourgeois gentilhomme« (II, 3, 4), dagegen vermag ich in »Damon« und in den »Juden« bestimmte Entlehnungen aus Molière nicht zu constatiren.

Am meisten deutet aber auf Einwirkung der Molière'schen Dichtungen der Charakter des dreisten, gewitzten und naturwüchsigen Stubenmädchens Lisette, ein Charakter, der sich in sechs Stücken: »Junger Gelehrter«, »Misogyn«, »Freigeist«, »Damon«, »Alte Jungfer«, »Juden«, ohne wesentliche Abweichung findet. Die Stellung dieser Lisette ist völlig identisch mit der ihrer Namensschwester in Molière's Komödien. Sie vertritt die Rechte des gesunden Menschenverstandes gegenüber den Ausschreitungen der Bildung und des Charakters, die Rechte der Herzensneigung gegenüber der väterlichen Tyrannei, sie ist die vertraute Mitwisserin und geschickte Fördererin aller Liebesintriguen, überall ist sie zungenfertig, dreist, furchtlos. *Danzel's* Bemerkung, dass die Lisette bei Molière »ernster und älterer« sei,

[1]) Dass *Plautus'* Einfluss auf die Erstlingsarbeiten *Lessing's* überhaupt sehr untergeordneter Natur war, hat *Danzel* a. a. O. S. 143 ff. erwiesen.

trifft nicht zu, ebenso wenig die, dass sie »mehr den Charakter einer Vertrauten habe«; Molière verräth uns weder in der »Ecole des Maris«, noch im »L'Amour médecin« das Alter seiner Lisette, ebenso wenig lässt ihr schwatzhaftes, zungenfertiges, bisweilen vorlautes Wesen auf den reiferen Ernst vorgerückter Jahre schliessen. Ueberdies erscheint sie in Lessing's »Juden« (Sc. 13) als ein reiferes Mädchen und ihr cordiales Verhältniss zur Herrin ist stets genau so, wie bei Molière.

Der Gleichklang vieler bei Lessing und Molière vorkommenden Eigennamen (Valer, Lisette, Lelio, Leander, Henriette, Juliane [Julie], Philane [Philaminte]) deutet ebenfalls auf die Benutzung Molière'scher Vorbilder. — Dieser Einfluss des grösseren Vorgängers lässt sich bis zur »Minna von Barnhelm« verfolgen, wo das Verhältniss der Franziska zum Wachtmeister ein reales Conterfei der idealen Liebe ist, wie das bei Molière so häufig.

Humbert in dem oben angeführten Aufsatze (S. 6) hat sogar noch Molière-Reminiscenzen aus der »Duplik« (1778) und den »dramaturgischen Fragmenten« herausgefunden. In demselben Aufsatze sind auch alle kritischen und panegyrischen Auslassungen Lessing's über Molière mit grosser Vollständigkeit zusammengestellt und daraus der Nachweis geführt, dass Molière, nicht Shakespeare, für den grössten aller deutschen Kritiker das Ideal eines Komödiendichters war.

In der Bewunderung Molière's stimmt *Goethe*, der ausserdem ein ungleich tieferes Verständniss für den französischen Dichter hat, mit *Lessing* überein; Nachahmer Molière's ist er wohl nie, auch nicht in den Jugendarbeiten, gewesen.

Unmittelbar nach *Lessing* müssen wir einen Nachahmer Molière's anführen, dessen Name, sei es mit Recht oder Unrecht, lange Zeit als Typus der Frivolität und Seichtheit galt — *August von Kotzebue*. Dieser nicht ungewandte Vielschreiber hat Molière's »Pourceaugnac« und »Malade imaginaire« in einer Weise verwerthet, für welche »ausschlachten« der passendste, wenn auch nicht der schönste Ausdruck ist. Der »Pourceaugnac« gab einmal den »Pachter Feldkümmel«, dann wurde er von ihm benutzt, um die Lücken des »Rochus Pumpernickel« zu füllen.

Pachter Feldkümmel, der Held einer Kotzebue'schen Posse, ist nicht, wie Pourceaugnac, ein Advokat und somit ein Mann von Bildung und Gesittung, sondern ein Landtölper der schlimmsten Art, gewissermaassen nur ein rohes Stück Fleisch, dessen einzige Lebensregung in einem unersättlichen Verlangen nach consistenten Speisen besteht. Wie Pourceaugnac will auch er eine hauptstädtische Schöne (Henriette) erkiesen, die noch ein alberner Backfisch und bei einer altjüngferlichen Dame in Pension ist. Auch gegen ihn wird eine Intrigue gespielt, deren Leiter ein grossstädtischer Bummler, Namens Schmerle, dessen Frau Sabine, eine gewöhnliche Dirne, und der sehr vulgäre Liebhaber jenes Backfisches, Wilhelm genannt, sind, der, als

Bilderhändler verkleidet, dazu mitwirkt, seinem Nebenbuhler das hauptstädtische Treiben und die Ehe mit Henrietten zu verleiden. Die Intrigue ist eine höchst plumpe und an komischen Zügen sehr arme. Da wird Feldkümmel in Conflict mit einem gedungenen Lohnkellner verwickelt, weil er »nur auf Probe« zu essen glaubt und die enorm hohe Zahlung verweigert, ferner zerwirft er jenem als Statuenverkäufer auftretenden Nebenbuhler einige Statuen und will gleichfalls nicht zahlen, dann wird er in ein Irrenhaus gesperrt u. s. w. Die Intrigue der Julie gegen den eigenen Vater konnte hier nicht nachgebildet werden, da jene Henriette keine näheren Angehörigen mehr hat und so Niemand ihren Herzensneigungen entgegenstrebt. Man darf nicht verkennen, dass *Kotzebue*, indem er den Pourceaugnac zum Pachter Feldkümmel macht, Alles viel wahrscheinlicher und natürlicher gestaltet, dafür fehlt aber auch jede Spur echter Komik und jedes Fünkchen Poesie. »Pourceaugnac«, meist in wörtlicher Uebersetzung und mit dem »Malade imaginaire« so vereint, wie der Ackergaul und das Dichterross Pegasus, bildet den »Rochus Pumpernickel«. Der Held dieser Posse ist nicht nur ein unbeholfener und bäurischer Gesell, wie Molière's Pourceaugnac, sondern auch ein sinnlicher und gemeiner Mensch, der jedes Frauenzimmer als gute Beute ansieht. Sein Schwiegervater *in spe*, auch ein »eingebildeter Kranker«, wie Molière's Argan, macht einen mehr lächerlichen und läppischen, als komischen Eindruck. Nachdem er eben von seinem Krankheitswahne geheilt ist, geht er zu Ball und tändelt, obwohl selbst Ehemann, mit den Dirnen umher. Seine Frau wird zur ekelhaften Furie. Sie steckt sich, wie Molière's Béline, hinter einem Advocaten, doch, um die Stieftochter ganz zu enterben; versagt ihrem Manne jede kräftige Nahrung, damit er desto schneller unter die Erde komme. Molière's Béralde ist in einen barschen Hauptmann verwandelt, der die zudringlichen Aerzte gleich zur Thür hinauswirft. Diese Aerzte werden hier zu hanswurstartigen Lakaien herabgewürdigt, die für ein gutes Trinkgeld ihre Prätentionen, wie ihre Würde preisgeben. Alles wird ins Derbe und Grobkomische gezogen und die Grenze des Komischen und Widerwärtigen werden nur allzu oft überschritten. Der »eingebildete Kranke« merkt hier übrigens die gegen ihn gerichtete Intrigue der Tochter und des Liebhabers (sie ist ganz den in »Pachter Feldkümmel« ausgelassenen Scenen des »Pourceaugnac« nachgebildet) und schweigt aus Freude über seine vermeinte Genesung dazu still. Gewiss keine glückliche Aenderung des Originales!

Während der Molière'sche »Mr. de Pourceaugnac« fast ganz hinübergenommen ist, bleibt vom »Malade imaginaire« die komische Scene, in der Toinette als fingirter Arzt auftritt, fort; auch ist die aus Molière entlehnte Todesscene hier nur gegen die heuchlerische Frau, nicht gegen die Tochter, an deren kindlicher Liebe der Vater nicht zweifelt, ausgenutzt. Die sonstigen Aenderungen sind ohne

Bedeutung. Ein Bedienter, Namens Sebastian, spielt etwa die Rolle der Molière'schen Toinette; die Figur des Sbrigani wird sehr unvollkommen durch einen anderen Bedienten wiedergegeben, der seinem Herrn den Löwenantheil der Intrigue überlässt.

Natürlich sind hier zwei disparate Bestandtheile auf zu engem Raume ganz äusserlich vereint und die Ueberfülle des Stofflichen lässt die Charakterzeichnung und Handlung nicht recht aufkommen. Mit seltener Frechheit entnahm hier *Kotzebue* fast Alles einem bekannten Dichter, ohne seine Quelle nur anzudeuten.

Freiere Nachahmungen Molière'scher Komödien sind »der häusliche Zwist« und »Gottlieb Merks«. Das erstere Stück führt die Anfangsscenen des »Médecin malgré lui« weiter aus, doch ist Entwickelung und Abschluss ziemlich frei und selbständig erfunden. Der gefällige Nachbar mischt sich hier in sehr böswilliger Absicht ein, erreicht auch anfänglich seinen Zweck, die streitenden Ehegatten dauernd zu trennen, bis endlich ein Zufall die letzteren wieder zusammenführt. Das Stück spielt in etwas feineren Kreisen der Gesellschaft, als Molière's »Médecin malgré lui«. In »Gottlieb Merks« ist nur die bekannte Türkenscene aus dem »Bourgeois gentilhomme« entlehnt und in freier Weise verändert und erweitert. Der türkische Muphti wird hier zu einer fingirten persischen Prinzessin, die zwar auch eitle Leichtgläubigkeit und Selbstüberhebung in drastischer Weise strafen will, aber zugleich Rache für ein Vergehen übt, das theils gegen sie, theils gegen eine Andere begangen ist. Das Possenhafte jener entnommenen Scene ist noch mehr übertrieben und selbst ins Pöbelhafte gezogen worden.

Der Held des Stückes hat mit Molière's Jourdain nichts gemein. Er ist ein eitler, flacher, missgünstiger und zugleich unsittlicher Kritikus, ein Carrikaturbild journalistischer Kritik, von *Kotzebue's* gehässiger Phantasie aufs Grellste gezeichnet.

Auch an dem Meisterwerke höherer Komik, am »Misanthrope«, hat sich *Kotzebue* vergriffen und in seinem »Menschenhass und Reue« einzelne Züge des Molière'schen Alceste in ziemlich ungeschickter und verzerrender Weise auf einen anders gearteten Charakter übertragen. Weitere Nachahmungen Molière's habe ich in den mir bekannten Stücken *Kotzebue's* nicht entdeckt.

In der Zeit der Geisterseherei und des überspanntesten Pietismus erschien eine Uebersetzung des »Tartuffe« von *Fr. Helene Unger* (Berlin 1787). Tartuffe wird in der um einige Seiten vermehrten, sonst aber ziemlich treuen Bearbeitung zu einem Geisterseher und Mystiker gemacht. Aus dem Sohne des Orgon (hier v. Wilhelmi genannt) wird ein junger Offizier, Namens Ferdinand, und Cléante führt sich hier als Bruder der zweiten Frau Wilhelmi's, unter dem Namen Baron Forstheim, vor. Er wirft den Frommen, die er noch rücksichtsloser, als Cléante bekämpft, auch frivole Passionen vor. Die schöne Versöhnungsscene des Originales (II, 4) ist in dieser

Copie sehr verblasst, auch sonst Alles ins Unschöne und stellenweis Rohe gezogen. — In *Zschokke's* Uebersetzung des »Tartuffe« ist der letztere zum französischen Emigranten geworden.

In späterer Zeit hat nur noch *Ch. D. Grabbe* in seinem »Don Juan« und »Faust« verhältnissmässig Weniges dem Molière'schen »Don Juan« entlehnt (s. Mol.-Mus. a. a. O. S. 78) und *Gutzkow* ein »Urbild des Tartuffe« geschaffen, das, als Nachahmung des Molière'schen »Tartuffe« aufgefasst, eine unendliche Verschlechterung sein würde (s. meine Bemerkungen in der Zeitschr. II, S. 302—304). — *Benedix* ist aber niemals, wie einige behaupten wollen, Nachahmer Molière's gewesen.

Von den Dichtern Italiens hat man namentlich *Goldoni* zum Schüler und Nachahmer Molière's stempeln wollen. Ich bedauere, auch hierin nicht beistimmen zu können. Allerdings legen die Vorrede zu »Don Giovanni Tenorio« [1]) und die Memoiren *Goldoni's* Zeugniss von seiner Verehrung für den grösseren Vorgänger ab, aber weder jene Komödie [2]), noch die »Donna di testa debole« haben dem französischen Komödiendichter viel zu verdanken. Eine Figur, wie die Violante, eben jene »donna di testa debole«, die in ganz richtigem Calcul die Gelehrsamkeit für einen Deckmantel des Geistesmangels und der geringen Schönheit erachtet, aber leider in die ungeschickten Hände ihres albernen, pedantisch dressirten Neffen, Pirolamo, fällt, giebt es im ganzen Molière nicht. Einzelne Züge der Violante: ihre Versmacherei, ihr Idealismus, der sich über den vermeintlichen Verlust eines Prozesses mit dem Theorem tröstet, dass Tugend besser sei, als Reichthum, ihr peinliches Ceremoniell, das ihr den Spott der falschen Freunde einträgt, erinnern an Philaminte, die Comtesse d'Escarbagnas und andere Geschöpfe Molière'scher Komik; auch ist D. Fausto's Verhältniss zur Violante demjenigen des realistischen Clitandre zu Armande und Bélise ähnlich, aber im Uebrigen wird man die Goldoni'sche Komödie für eine durchaus selbständige Schöpfung erklären müssen [3]).

In Spanien machte der jüngere *Moratin* (1760—1828), dessen sehr berechtigter litterarischer Opposition doch der unangenehme Beigeschmack des Vaterlandsverrathes anhaftet, für Molière Propaganda, aber Nachahmer des französischen Dichters ist auch er nur in sehr bedingtem Maasse. Seine »Comedia nueva« (1802), in der er als Revanche für ein durchgefallenes Stück die national-spanische Theaterrichtung aufs Schärfste kritisirt und für die bessere französische Komödie sich begeistert, ist eine Art Nachbildung von Molière's »Critique de l'Ecole des Femmes«. In der »Magigata«

---

[1]) Ed. Napolit 1760.

[2]) S. meine Abhandlung über *Rosimond* und *Goldoni* (Mol.-Mus. Heft 3, S. 69 ff.).

[3]) Directere Nachahmungen finden wir in *Da Ponte's* Don-Juan Libretto (s. meine Bemerkung im Mol.-Mus. H. III, S. 77).

(1806) treten zwei Brüder, Don Luis und Don Martin, auf, die sich wie Ariste und Sganarelle unterscheiden, und ein Schwesterpaar, Doña Clara und Doña Inez, das sichtlich der Molière'schen Isabelle und Léonor nachgebildet ist. Doña Clara, die nebenbei frömmelt und Abneigung gegen alles weltliche Treiben affectirt, aber mit dem Bräutigam ihrer Schwester ein Rendez-vous hat und mit ihm durchgehen will, ist vor Allem eine Art weiblicher Tartuffe. Sie lässt ihren Vater in dem Glauben, dass ihre Schwester das Rendez-vous verschuldet habe, fängt sich aber in den eigenen Schlingen, indem sie für das Kloster bestimmt und ihr Erbtheil der weltlichen Schwester überlassen wird. Nur der Edelmuth jener verläumdeten Schwester bewahrt sie vor diesem Verlust[1]).

Der entschiedenste Nacheiferer Molière's ist der dänische Dichter *Holberg* (geb. 1684), dem *Legrelle* eine vortreffliche Darstellung (H. consideré comme imitateur de Molière; Paris 1864) gewidmet hat und der den halb erblindeten *Laun* noch zu literarischem Schaffen anregte (s. Mol.-Mus. Heft 2, S. 7—16).

Als *Holberg* zuerst in Molière's Fusstapfen trat, war der grosse französische Dichter in der dänischen Residenz kein Fremdling mehr. Seit 1669 existirte zu Kopenhagen eine französische Komödie, und 50 Jahre später waren Molière's Stücke Hauptgegenstände des Repertoires. *Holberg* selbst wurde bei seinem zweimaligen Aufenthalte in Paris (1715/1716 und 1725) mit Vorliebe für die französische Dichtung überhaupt, und im Speciellen für Molière's Komik erfüllt, und hat auch kein Hehl daraus gemacht, dass er dem grossen Vorgänger mancherlei zu verdanken habe (*Legrelle*, a. a. O. S. 40). Aber desshalb muss man sich den bekannten Lustspieldichter nicht als sklavischen Nachtreter Molière's vorstellen, denn die Sitten- und Charakterschilderung seiner Stücke trägt ein durchaus nationales Colorit; auch finden sich in ihnen frei erfundene Charaktertypen. — Die Nachahmung Molière's beschränkt sich auf folgende Charakterzüge und Motive: 1) Die bei Molière so häufig vorkommenden Figuren des tyrannischen und beschränkten Hausvaters, der verliebten und renitenten Söhne und Töchter, der intriguanten und kecken Diener und Dienerinnen sind in den wesentlichsten Zügen von *Holberg* entlehnt worden. 2) Die lächerlichen Carrikaturen der Pedanten, Philosophen, Advocaten, Aerzte finden sich, in Molière's Geiste entworfen, auch bei seinem dänischen Schüler. 3) Die sittliche Tendenz, namentlich die satirische Schilderung des Egoismus und der Bornirtheit, wie ihrer verhängnissvollen Wirkungen auf das Familienleben, ist in den Komödien beider Dichter die gleiche. 4) Die Eigenthümlichkeit Molière'scher Dichtung, alle dramatischen Détails in Verbindung mit einem Hauptcharakter oder einer Hauptidee zu setzen, durch eine kunstvoll geschürzte und unvermuthet sich entwickelnde Intrigue

[1]) S. beide Stücke in der oben angeführten Ausgabe.

das Interesse zu steigern und die Handlung zu beleben, ist von *Holberg* treu nachgeahmt worden. 5) Auch bei ihm ist das Liebesverhältniss zwischen Diener und Dienerin ein Abbild der Liebe des Herrn und der Herrin. 6) Auch *Holberg* beobachtet die traditionelle Zeiteinheit von 24 Stunden. 7) Wie bei Molière sich keine zwei- oder vieractigen Stücke finden, so hat auch *Holberg* nur Einacter, Dreiacter und Fünfacter geschaffen. 8) Der dramatische Bau der Stücke, die komischen Effecte, die Abschlüsse sind bei *Holberg* in vieler Hinsicht denen der Molière'schen Komödien verwandt.

In mehr als einer Hinsicht steht *Holberg* selbst in dem, was Routine und Lebenserfahrung ohne poetisches Genie zu schaffen vermag, dem Molière nach. Seine Sprache ist roh und unentwickelt, das Vulgäre und Alltägliche ist nicht durch den Zauber dichterischer Form geadelt, für das zarte Gefühlsleben fehlen ihm der richtige Blick und das feinere Verständniss, namentlich die Zeichnung der weiblichen Charaktere ist bei ihm vernachlässigt. Nichtsdestoweniger hat er durch den Einfluss auf die gleichzeitige und spätere deutsche Dichtung viel zur Verbreitung und Würdigung des Molière'schen Genius beigetragen.

Am wenigsten, so scheint es, hat der grosse Dichter im eigenen Lande Nachahmer und Schüler gefunden. Wir haben zwar schon früher (Abschnitt VIII) darauf hingewiesen, dass die gleichzeitigen Komödien vereinzelte Anklänge an Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Dichtung zeigen, doch kann Niemand, auch nicht *Rosimond*, als ein Nachahmer Molière's bezeichnet werden[1]. Die Hauptstücke, »Don Juan«, »Misanthrope« und selbst »Tartuffe«, sind zwar von späteren französischen Dichtern öfters wieder ins Leben gerufen worden, doch sind die Uebereinstimmungen entweder ganz allgemeiner Art, wie in den Misanthrope-Nachahmungen, soweit letztere nicht blosse Bearbeitungen und Copien sind, oder sie sind durch Züge von wesentlich anderer Natur und originaler Erfindung paralysirt, wie in den späteren Bearbeitungen des Don-Juan-Themas, oder sie beschränken sich auf einzelne Charaktere und Ideen, wie in den Tartuffe-Nachbildungen (s. über letztere *Mangold*, a. a. O. S.145—147).

Viele durch Molière inspirirte Stücke sind allerdings noch ungedruckt. *Lacroix* führt deren 27 an (a. a. O. Nr. 1687—1713), ohne auf das Verhältniss dieser posthumen Dichtungen zu den Molière'schen näher einzugehen. Es ist übrigens das glänzendste Zeugniss für die dramatische Ueberlegenheit und das geniale Dichtertalent Molière's, dass er zwar viel übersetzt und bearbeitet, aber selten oder nie in congenialer oder gar überlegener Weise nachgeahmt worden ist. Während er alle seine Vorbilder weit hinter sich zurückliess, haben

[1]) Ueber dessen »Nouveau Festin de Pierre« und das Verhältniss dieser Dichtung zu Molière, Dorimond und Villiers s. meine Abhandlung im Mol.-Mus. III. S. 70—75.

von seinen bewussten Nachahmern weder *Lessing* noch *Holberg* ihn erreichen können. Das Unnachahmliche in ihm blieb eben unnachahmbar, und es sind nur die erlernbaren Détails dramatischer Routine, welche wir bei seinen Nachfolgern wieder finden. Damit beantwortet sich auch die Frage, warum man weit mehr von den Vorbildern, als von den Nachahmern Molière's geschrieben und geredet habe: es sind eben die Vorbilder und ihr Verhältniss zu dem französischen Dichter leichter zu erforschen und festzustellen. Die Abbilder und Copien verläugnen so vielfach die Züge des Originales oder sind in Farbe und Ausdruck so verblasst, dass wir, wie bei manchem Gemälde, kaum noch wissen, in welche Schule sie einzureihen sind.

Nur kann ich auch hier nicht schliessen, ohne nachdrücklichst und aus tiefster Ueberzeugung den Wunsch zu äussern, dass die heutigen deutschen Lustspieldichter und Lustspielschreiber doch ja das Nachzuahmende und Nachahmenswerthe der Molière'schen Dichtungen nachahmen, und dass die Leiter unserer Hofbühnen das Originale wie Unoriginale jener Schöpfungen nicht dem Zwecke entziehen möchten, für welchen es zunächst bestimmt, — der dramatischen Aufführung.

Anhang zu Abschnitt XIV.

Der Molière-Mythus [1].

Nicht nur die Dichter des Alterthums sind von der jugendfrischen Phantasie ihrer Stammesgenossen mit einem Blumenkranze von Mythen und Sagen geschmückt worden, auch in neuerer und neuester Zeit hat die umbildende und ausschmückende Volksphantasie das im Leben der Dichter zu überdecken gesucht, was entweder allzusehr an die dürre Prosa des Lebens erinnerte, oder weil unerforscht und unbekannt sich von selbst der Mythenbildung darbot. Das wenig bekannte Leben *Shakespeare's* und der spanischen Dichter ist derartig mit einem Sagengeflechte umrankt, dass die Kritik kaum den Zugang zu finden weiss; im Leben *Goethe's* und *Schiller's* hat man einzelne Perioden und

[1] Auf das Conto des Molière-Mythus ist es auch zu setzen, dass so manche poetische und prosaische Werke (z. B. der Brief über »Don Juan« und über den »Tartuffe«) ohne genügende Gründe dem Dichter zugeschrieben wurden. (Zusammenstellung bei *Lacroix* VI, Nr. 221, 222, 224 u. VII). Ich gehe nicht näher auf diese resultatlosen Fragen ein.

Katastrophen so poetisch umgebildet, dass wieder der Kritiker eine mühevolle Zerstörungsarbeit zu üben hat. Nicht minder ist das Leben und Wirken des grossen Komödiendichters, dem dieser Band gewidmet ist, von den ersten Anfängen bis zum letzten Ziele mit Legenden, Anekdoten und halbwahren Erzählungen zersetzt worden, so dass eine vollständige Darstellung des »Molière-Mythus« allein mehrere Bogen füllen würde. Ich beabsichtige eine solche nicht; denn so liegt das positive Material durchaus nicht, dass man mit voller Sicherheit überall das Sagenhafte von dem Geschichtlichen und an sich Möglichen sondern könnte. Durch Hypothesen aber und subjective Gefühlsäusserungen, die unter dem Scheine der höheren Kritik nur allzuoft bestechen und verblenden, will ich die Lücken der bisherigen Molière-Forschung nicht verdecken.

Der Mythus beginnt mit dem Geburtsjahre und dem Geburtshause, erst durch *Beffara* ist das Richtige ermittelt worden. Dann wird die erste Jugend des Dichters, über die wir trotz vieler und detaillirter Forschungen immer noch wenig wissen, in jeder Weise ausgeschmückt. Ein böser Vater muss den Genius des Sohnes verkennen, seinem Bildungs- und Wissensdrange entgegentreten, ihm nur die nothdürftigen Elemente des Lesens und Schreibens lernen lassen. Eine Mutter, reich an trefflichen Vorzügen, wird durch frühen Tod ihm entrissen, und eine geistes- und gemüthsarme Stiefmutter erfüllt den Stiefsohn von früh auf mit einer Antipathie gegen alle Mütter. Dagegen nimmt ein Grossvater sich des Knaben an, führt ihn ins Theater und erfüllt ihn mit heisser Liebe zur Schauspielkunst. Dann kommt er ins Collège. Der gemeinsame Unterricht führt ihn mit Philosophen, Dichtern, Gelehrten und Prinzen zusammen, von denen der Jüngling gelernt haben muss, was er irgend lernen konnte; der Unterricht *Gassendi's* muss bahnbrechend für sein späteres Leben sein und sogar den Kampf gegen Heuchelei und Frömmelei als eine heilige Pflicht im Voraus ihm in die Seele legen. Vor Allem muss die jesuitische Erziehung ihn mit Hass gegen den Jesuitenorden erfüllen und die Jesuiten muss er im »Tartuffe« gegeisselt haben. Auf die Schule verlegt man auch die ersten dichterischen Anfänge Molière's. Da soll er an *Cyrano's* »Pédant joué« mitgearbeitet und seine Lucrezübersetzung den Flammen übergeben haben. Dann verlässt er das Collège, wann, ist immer noch nicht sicher ermittelt [1]. Wie ein Irrlicht lässt ihn dann die Sage zwischen Paris, Orléans und Narbonne umherirren, bald den Kammerdiener, bald den Advocaten spielen, um ihn endlich, einer Liebschaft zufolge, unter die Komödianten zu versetzen. Wir sahen, dass die Motive dieses Schrittes keineswegs aufgeklärt sind. Natürlich — und das ist ja kaum als Sage aufzufassen —, bietet der gestrenge Vater und die ganze Familie Alles auf, um den hoffnungs-

---

[1] *Fournier* (Rom. de Mol.) nimmt an, dass dies 1641 geschehen sei, ohne doch auch ganz überzeugende Gründe anzuführen.

vollen Sohn von diesem unüberlegten Entschlusse abzuhalten, doch der siegenden Gewalt des begeisterten Künstlers vermag selbst ein Verkündiger Gottes nicht zu widerstehen. — Mit der Wanderzeit des »Ill. Théâtre.« beginnt für Molière eine neue Sagenreihe. Nicht nur, dass man die materiellen Bedrängnisse der Truppe möglichst übertrieb, — lässt doch die Dichterphantasie eines gewissen Berliner Kritikers Molière auf dem Heuboden übernachten, von den Hunden gehetzt werden und Mond und Sterne als eigens für ihn geschaffene Nachtlichter ansehen, — dass man ferner, wie das in Romanen so gern geschieht, den duc d'Epernon und jenen Conti als rettende Engel fungiren liess, — nein, man machte auch Molière zum epistolaren Liebesdolmetscher. Zu Pézénas soll jene romantische Briefgeschichte sich abgespielt haben, von der bereits *Moland* (Molière et la com. it., p. 250) bemerkt hat, dass sie ein beliebtes Thema italienischer Stegreifkomödien sei. In diese Zeit werden auch die Anfänge des Liebesromanes in Molière's Leben verlegt. Mit jener Missachtung aller realen Verhältnisse, die der Sagenbildung eigen ist, wird hier gerade die gewöhnlichste aller Geliebten Molière's, die de Brie, zu einer idealen Freundin umgeschaffen, ebenso das gleichfalls sinnliche Verhältniss zu M. Béjart mit dem durchsichtigen Schleier der Poesie überzogen, während die ungleich kälteren, aber selbstloseren Beziehungen zur Duparc als eine vulgäre Liaison hingestellt werden. Ebenso wird auch der Keim des verhängnissvollen Bundes mit *A. Béjart* schon in die Periode des Lyoner Aufenthaltes hineingetragen. Schon damals soll der mehr als dreissigjährige Mann das zehnjährige Kind zu seiner Gattin erkoren und für sich herangebildet haben. Die Sage liebt es also, den welterfahrenen Menschenkenner als einen jener thörichten Schwärmer hinzustellen, wie sie in Romanen glücklicherweise häufiger, als in der Wirklichkeit sind, die da glauben, dass Jugend und Unerfahrenheit des Weibes der sicherste Schutz gegen Verführung seien. Dass nun aus diesen frühzeitigen Beziehungen Molière's zur A. Béjart und zu ihrer Mutter sich neben der idealen Ausschmückung der historischen Grundlage bald auch schmutzige Gerüchte hervorwagen, ist ja leicht begreiflich. Das Ende der angeblich dreizehnjährigen Wanderzeit — mit welchem Rechte man eine dreizehnjährige und eine ununterbrochene Wanderzeit annimmt, sahen wir früher — ist ebenfalls in sehr irrealer Weise ausgeschmückt und entstellt worden. Man lässt hier wieder den Bruder des Königs und in weiterer Ferne den König selbst als rettende Engel figuriren, sie beide müssen die Truppe aus der Misère des Provinziallebens erlösen und in das gelobte Land der höfischen und königlichen Gunst führen. Aber so trübe man sich auch die ganze Epoche des Wanderns und Ringens vorstellt, dennoch streiten sich die Städte des südlichen Frankreichs um die Ehre, den Dichter in ihren Mauern beherbergt zu haben. Man wird an den Streit der sieben Griechenstädte um Homer erinnert. Der neueren Kritik ist es gelungen, einiges Licht

in dieses Halbdunkel zu tragen und mit unermüdetem Eifer sucht man fort und fort das Unerforschte aufzuklären [1]).

Mit dem October 1658 betreten wir eigentlich erst den historischen Boden. Bisher war dieser so unsicher, dass, auch von späteren Fortbildungen der *Baron-Grimarest'*schen Tradition abgesehen und trotz der minutiösen Forschungen unseres Jahrhunderts, wir nie recht festen Fuss fassen können. Aber wie sehr ist auch später das Mythische und Halbmythische in das Historische eingedrungen!

Ein Zug der Mythenbildung, welcher wieder an die homerische Tradition erinnert, ist der, dass begeisterte Anhänger des Dichters einzelne Stücke vom blossen Anhören auswendig wussten und diese durch den Druck ohne Wissen und Willen des Verfassers zu verewigen suchten. Der buchhändlerische Schwindel, der sich hier in den schönerfundenen Mythus einmischt, stört freilich den poetischen Eindruck, aber in realen Zeiten pflegt eben das Reale und Materielle die Freude an den idealen Gebilden zu verderben.

Wie unendlich oft die Dichtungen Molière's Stoff für Mythenbildung und unbeglaubigte Traditionen gaben, das haben wir im Verlaufe der Darstellungen und anderswo mehr als einmal erörtert. Da sollen diese Dichtungen die momentane Gemüthsstimmung des Dichters, seine ernsteren und harmloseren Verhältnisse mit Theaterprinzessinnen, seine häuslichen Interna, seine Beziehungen zu geistlichen Würdeträgern oder zu rivalisirenden Hofleuten (wie Guiche und Lauzun) wiederspiegeln. Namentlich der »Tartuffe« hat das Unglück gehabt, so in das Chaos der persönlichen Antipathien des Dichters hineingezogen zu werden, dass man aufs Gerathewohl nach Porträtähnlichkeiten des Tartuffe und des Orgon suchte, dass man in dem Stücke bald eine Verspottung der Jansenisten oder Illuminaten, bald eine Satire auf den Jesuitismus zu finden meinte. Da tauchen denn in diesem Wirrwarr frei erfundener und halbhistorischer Traditionen jene Erzählungen von dem pointirten Abschlusse der Audienz bei Lamoignon jenes »Mr. le Président ne veut pas qu'on le joue«, jenes Witzwort Condé's u. A. auf.

Das Schlimmste aber ist, dass drei andere Stücke: die beiden »Ecoles« und der »Misanthrope«, dazu beitrugen, das Verhältniss des Dichters zu A. Béjart in ein romanhaftes Licht zu stellen, welches dann jene Unterredungen Molière's mit Chapelle und Rohault, deren Thatsächlichkeit eine offene Frage der Molière-Kritik bleibt, so phantasmagorisch beleuchtet. Aus diesem rosenfarbenen Lichte hebt sich dann wie ein dunkler Streif jene »Fameuse Comédienne« ab, die gerade in entgegengesetztem Sinne das Charakterbild A. Béjart's und Molière's selbst noch weiter verwirrt. Und doch ist jene schmutzige

[1]) Im Aprilhefte des Moliériste (1881) ist von Monval der urkundliche Nachweis geführt worden, dass Molière im Decemb. 1649, Jan. 1650 und Februar bis Mai (?) 1656 in Narbonne war.

Ausgeburt der Eifersucht und der Scandalsucht, um ein ganz Theil realer, als die idealen Vorstellungen des de Brie-Mythus und der schönen Tage von Auteuil, wie sie eine spätere Periode der Molière-Biographie auf Grund verworrener und in sich widersprechender Ueberlieferungen hervorbrachte. Im friedlichen Nebeneinander sind da zwei unversöhnbare Gegensätze, die *Baron-Grimarest*'sche Tradition und die Auffassungen der »Fam. Com.« in einander geworren; das Bild der Armande ist nach *Grimarest* retouchirt, das der Brie auf Grund der Angaben jener Schmähschrift noch mehr idealisirt, endlich die Stellung Molière's fast bis zur Unkenntlichkeit verzeichnet worden.

Die Liebe der Molière-Verehrer, die Kritiklosigkeit *Grimarest's* und der Hass der gleichzeitigen und späteren Molière-Feinde hat gleich sehr dazu beigetragen, das historische Bild des grossen Mannes zu entstellen. Auch das Ende des auf dem Felde der Ehre sterbenden Dichters wird noch in den Mythenkreis gezogen, indem sein Schwanengesang, der »Malade imaginaire«, wieder als Selbstoffenbarung gedeutet wird.

Manches Détail wäre hier noch zu erwähnen [1]; ich meine aber für den Raum einer engbegrenzten Biographie wäre es zu umfangreich und auch zu unbedeutend. Vielleicht ist es mir vergönnt, an einem anderen Orte auszuführen und näher zu begründen, was ich hier nur kurz skizzirt habe.

[1] Ueber das Verhältniss zu Ludwig XIV. und die daran sich knüpfenden Traditionen, auch über angebliche Porträtirungen höfischer Personen, habe ich früher schon gesprochen.

Excurs I.

(Zu Abschnitt I.)

In ähnlicher Weise, wie in den »Caractères des auteurs anciens et modernes« (s. o. S. 8), wird das Verhältniss Molière's zu den Alten auch in einem »Dialogue critique dans les Champs Elisées« besprochen, der in den »Diversités curieuses« Tom. IV erschienen ist. Nur wird hier der Versuch gemacht, nicht bloss die Ebenbürtigkeit der Molière'schen Dichtkunst mit der der gräcisirten römischen Komödie, sondern auch die Superiorität Molière's über seine antiken Vorläufer, im Speciellen über *Terenz*, zu erweisen. In einem Wechselgespräch zwischen *Molière*, *Terenz* und *Corneille* vertheidigt sich der erstere gegen die ihm häufig gemachten Vorwürfe der Unsittlichkeit und des Plagiates und declamirt, wie ein fanatischer Kanzelredner gegen die Obscönitäten in *Terenz'* »Andria« und »Adelphi«. Der grosse *Corneille*, dem besonders nachgerühmt wird (S. 56), dass er in dem komischen Genre ebenso erfolgreich gewesen sei, wie im tragischen, und dass er nicht in die Alten »vernarrt« sei, wird zum Schiedsrichter aufgerufen und entscheidet natürlich im Sinne Molière's. Die denkbar kläglichste Rolle spielt in dem ganzen Discurse *Terenz*, er weiss nur vorzubringen, dass die Unsittlichkeiten seiner Stücke durch die »Sitten jener Zeiten« entschuldigt würden und dass Molière seine »Adelphi« für die »Ecole des maris« verwerthet habe. Desto schwatzhafter und wortreicher ist Molière. Er erwidert dem Terenz, dass seine »Adelphi« durch die französische Umarbeitung in moralischer Hinsicht nur gewonnen hätten, dass in seiner Komödie nicht der unabänderliche Grundsatz aller »regelrechten Stücke«, dass »das Laster bestraft und die Tugend belohnt werde«, verletzt sei, dass hier keine Person plötzlich ihren Charakter ändere, wie der Demea des römischen Stückes. Die Hervorhebung dieses letzteren Gesichtspunktes macht dem ästhetischen Verständniss des anonymen Kritikers allerdings mehr Ehre, als die banalen Sermone über die Unsittlichkeit der römischen Bordellstücke. Ein charakterisirender Zug ist es, dass der aller Schulgelehrsamkeit feindliche Molière sich gegen die todte Conjectural- und Textkritik der *Terenz*-Commentatoren wendet. *Corneille*, der sich sein Amt ziemlich leicht macht, stimmt anfänglich in Molière's Declamationen über die »impudicités« in den »Adelphi« ein, wundert sich, dass die beiden gebildetsten Völker des Alterthums

solche Dinge auf der Bühne ertragen hätten, macht dann zur Abwechselung die maliciöse Bemerkung, dass Molière doch zur Ergötzung der Damen und Belustigung des Parterres die herkömmliche Figur der schwangeren und von Geburtswehen überfallenen Geliebten aus *Terenz* hätte herübernehmen sollen, und entscheidet endlich die Streitfrage so, dass der französische Dichter zwar das Brüderpaar in der »Ecole des Maris« dem *Terenz* entlehnt, sonst aber allem einen nationalfranzösischen Anstrich gegeben habe. Eine detaillirte Auseinandersetzung dieses »weltbekannten« Stückes wolle er sich schenken. Der Moliérist, der aus diesem Triloge nichts für die Kenntniss und Beurtheilung Molière's gewinnt, wird ihm dafür nur dankbar sein.

Excurs II.

(Zu Abschnitt V.)

Die Erörterung der finanziellen Verhältnisse des damaligen Schauspielerstandes bietet der Kritik einige Schwierigkeiten, an welchen die bisherigen Darsteller vorübergegangen sind. Es zeigen sich Differenzen zwischen *Chapuzeau* und *La Grange's* Registre und den Angaben des Registre selbst.

1. *Chapuzeau* giebt an, der Nachfolger eines dienstunfähigen Schauspielers müsse diesem die Pension zahlen (a. a. O. S. 143). Nun sehen wir aus *La Grange* p. 111, dass die Sache nicht ganz so lag. Bei der Pensionirung des L. Béjart, die, wie schon hervorgehoben, ganz an die Pensionsbedingungen im Hôtel de B. sich anschloss, erhält der Pensionär 1000 l. Pension, der Nachfolger zahlt aber nur 500 l. und ausserdem den Gagistenlohn (s. o.). Die übrigen 500 l. müssen also von der Truppe selbst, vielleicht aus dem Fonds der »Comptes genéraux« gezahlt sein. *Chapuzeau's* Notiz trifft so weder bei dem Palais-Royal, noch bei dem Hôtel de B. zu.

2. *La Grange* giebt einmal (s. o.) das Durchschnittseinkommen des Schauspielers am Palais-R. auf gegen 3700 l. an. Eine andere Berechnung liegt aber der Notiz auf p. 111 zu Grunde. Wenn Beauval, der Nachfolger von L. Béjart, nur einen »halben Theil« empfängt, dem L. Béjart aber 1000 l. Pension gezahlt werden, so sollte man annehmen, jene 1000 l. seien eben die Hälfte von dem Durchschnittseinkommen der Acteure. Damit aber ist eine andere Stelle ebensowenig zu vereinen, wie die obige Gesammtberechnung im Registre. Es heisst gleichfalls p. 111: »M. de Molière manda ... Mr. et Mlle Beauval pour une part et demye, à la charge de payer 500 ǂ de pension du dt. Sr. Béjart, et 3 ǂ chaque jour de représentation à Chateauneuf, gagiste de la Troupe.« Danach hätte die dem Beauval'schen Ehepaare abgezogene »demy Part« betragen:

500 l.

+ c. 300 l. für den Gagisten (das Jahr 1670 hat nur 102 Vorstellungen, die Gastvorstellungen ungerechnet, auch sonst ist die Zahl dem entsprechend). = c. 800 l.

Das wäre offenbar zu gering im Vergleich zu den sonstigen Angaben des Registre. Vielleicht aber betrug die »demy part«.

1000 l. pension (für Béjart),

c. 300 l. für den Gagisten, und der Lohn des letzteren stellte sich vielleicht höher, indem die Gastvorstellungen auch für sein Theil täglich 3 l. abwarfen, so dass man rechnen könnte:

demy part = 1000 l. pension

+ c. 400 l. Gagistenlohn.

Auch das würde nur auf gegen 2800 l. als Durchschnittseinnahme führen, und es ist wieder nicht zutreffend, dass gerade in jener Zeit, wo die Gastvorstellungen häufiger waren als früher, wo die Truppe nur aus 12 »parts« bestand, die Durchschnittssumme erheblich geringer, als 3700 l. gewesen sei[1]). Vielleicht jedoch wurden bei der Berechnung der dem Beauval abgezogenen »demy part« nur die Erträge der Vorstellungen à la ville gerechnet, dann würde die Hälfte der Durchschnittseinnahme recht wohl 1400 l. bezw. 1300 oder gar 1000 l. betragen können.

2. Ob Molière die Pension von 6000 l. anfangs für sich behielt, oder mit der Truppe theilte, ist aus *La Grange's* Register nicht ersichtlich. Die Stelle S. 86 lautet: Nous avons receu pour ce voyage (sc. à St. Germain) et la pension que le Roi avait accordée à la Troupe. Deux années de la dt. pension de douze mille livres cy . 12 000 ⌗
Partagez en douze parts. . . . . 995 ⌗ 15 s.
Das heisst doch: Wir haben für die Reise (bezw. Vorstellungen) und die Pension erhalten. (Betrag nicht angegeben.) Zwei Jahre der genannten Pension machen 12 000 l. Die Theilung unter 12 ergiebt à 995 ⌗ 15 s.

Letztere Summe ist also nicht der 12te Theil der Pension, denn woher die Differenz von 4—5 l. pro Person? noch weniger der 12. Theil der Reiseentschädigung und Pension. Recht wohl aber kann jene »pour ce voyage« gezahlte Summe 12 × 995,15 betragen haben, da der König in einem anderen Falle 14 000 l. Entschädigung gab. Hiernach hätte Molière die genannte Pension damals für sich behalten, und nur die andere Summe wäre getheilt worden.

3. *Chapuzeau* berechnet die Kosten für die nicht auf der Bühne mitspielenden Personen des H. de B. und Palais-Royal auf je 5000 écus. Nach *La Grange* p. 18 betragen die »frais ordinaires« eines Vorstellungsabends: 42 ⌗ 15 s., incl. 7 ⌗ 20 s. für Kerzen und Zettel, also c. 35 l. Rechnet man 100—120 Vorstellungen im Jahre, so ergiebt das:

---

[1]) *La Grange's* Antheil vom 30. 4. 1669 bis zum 23. 3. 1670: betrug 4034 l. 11 s.

3500—4200 l. für das Palais-Royal, doch fehlt dabei der Gagistenlohn.

Immerhin ist *Chapuzeau's* Angabe zu hoch gegriffen.

4. Das Amt des controleur und trésorier war nach *Chapuzeau* p. 229 ein Ehrenamt, doch erhalten nach *La Grange* p. 18 »Mlle Estange et Mr. Gobert pour la recepte et controle« pro Tag 3 ⳩.

5. *La Grange* giebt S. 111 den Lohn des Gagisten Chateauneuf auf 3 l. für jeden Vorstellungsabend an, also auf jährlich 300—400 l. Doch p. 135 wird der Gagistenlohn des de Villiers auf 800 l. angegeben. Unmöglich aber gab es im Jahre 266 Vorstellungen, auch die am Hofe und bei den Grossen eingerechnet. Warum das Honorar des Gagisten von 1671 an (damals trat Villiers ein) so gesteigert wurde, ist nicht ersichtlich.

6. *Chapuzeau* a. a. O. S. 88 bemerkt: wenn ein Stück Erfolg habe, so machten die Schauspieler dem Dichter Geschenke. Nun erhält *Boyer* für den am Palais-Royal aufgeführten »Tonnaxare« (trotz des Misserfolges) ausser den 550 l. Autorenlohn noch eine mit Gold und Silber verzierte Börse. Für den Misserfolg spricht aber, dass das Stück dieses bekannteren Autors nur 32 Tage Repertoirstück blieb (s. Reg. 49, 50).

Excurs III.

(Zu Abschnitt VII.)

Das in Abschnitt VII erwähnte Pamphlet: »Le Roy glorieux au monde, p. Pierre Roulès« ist trotz des Wiederabdruckes in der Collection Molièresque (Genève, J. Gay et Fils 1867) so selten und so schwer zu erlangen, dass ich es für nicht unverdienstlich halte, dasselbe genauer, als bisher geschehen ist, zu besprechen.

Ueber die Abfassungszeit desselben sind wir im Klaren, denn da der Aufenthalt Ludwigs XIV. zu Fontainebleau (16. Mai—13. August 1664) und zugleich der Besuch des Cardinallegaten (s. o. 28. Juli d. J.) darin erwähnt wird, so ist jenes Pamphlet zwischen dem 28. Juli und 16. August 1664 abgefasst worden, weniger klar sind wir über die Tendenz desselben, wie über die Aufnahme, die es bei Ludwig XIV. fand. *Lacroix* in der Einleitung zu jenem Wiederabdruck (p. XII) behauptet, dass die ganze Auflage des Machwerkes, mit Ausnahme jenes dem Könige überreichten Exemplares, vernichtet worden sei, doch haben sich später noch einzelne Exemplare vorgefunden[1]. Auch sonst lassen die typographischen Eigenthümlichkeiten des Titels (*Lacroix* a. a. O.) noch nicht darauf schliessen, dass der »endgültige Titel niemals festgestellt worden« und dass die ganze Auflage auf

[1] *Lacroix,* Bibl. Mol., zweite Auflage Nr. 1209 Note.

königl. Befehl nach Prüfung jenes Dedicationsexemplares vernichtet worden sei. Mit Recht bemerkt *Despois* (a. a. O. IV, S. 285 und 286), dass die gegen den Marschall Turenne und gegen Molière darin vorkommenden Invectiven keineswegs eine genügende Erklärung für eine solche Handlungsweise des von *Roulès* hochgepriesenen Herrschers sind, und dass auch die täppische Salbaderei über Ludwig's politische Beziehungen immerhin dem lobgehudelten Monarchen keinerlei ernstliche Ungelegenheit bereiten konnte. Selbst, dass *Roulès* sich durch sein Vorgehen gegen Molière einen ernsten Tadel Sr. Majestät zuzog [1]), ist unerweisbar, wird aber dadurch wahrscheinlich, dass er über das Tartuffeverbot und Ludwig's persönliche Betheiligung dabei directe Lügen vorbringt (s. u.).

Die Tendenz des Ganzen wird erst dadurch verständlich, dass jenes Pamphlet nur ein Anhang eines von *Roulès* nach dem 1. August 1664 veröffentlichten, am 24. April bereits privilegirten und schon am 28. November 1663 und 15. März 1664 (*Lacroix* a. a. O. schreibt: 1663 [sic !]) von der Sorbonne auf seine Orthodoxie hin geprüften Werkes: l'Homme glorieux, ou la dernière perfection de l'homme achevée par la gloire éternelle« (12 ff. Einleitung u. 691 pp.) ist. Die Nutzanwendung aus der gewiss in gleich diffuser Weise, wie der »Roy glorieux«, geschriebenen Paraphrase des »Homme glorieux« wird hier in Bezug auf die Person Ludwig's XIV. gezogen. Danach wäre die Schrift nur eine plumpe Lobhudelei in der Manier des Rochemond'schen Pamphletes über den Festin de Pierre, doch deuten einzelne Stellen darauf hin, dass der fromme Verfasser nicht so ganz mit Ludwig's Regiment einverstanden sein kann und sich nicht scheut, indirecte Rathschläge zu geben.

So, wenn er S. 20 (nach Lacroix'scher Paginirung, der Originaltext hat 91 SS., 30 mehr, als in dem Wiederabdruck) über die Besetzung der geistlichen Stellen bemerkt: Il reste bien des capables, qu'elle (sa Majesté) n'elève pas aux dignités et aux prélatures, elle voudroit en avoir suffisamment pour tous, mais sa gloire est de n'y en mettre que de très dignes. Dass auf S. 23 ff. die gespannten Beziehungen des französischen Hofes zur Curie in ein sehr falsches Licht gestellt werden und der Selbstherrscher aller Franzosen hier doch nur als devoter Sohn der Kirche erscheint, mochte auch nicht eben nach dem Geschmacke Ludwig's sein. Freilich ist es schwierig, unter dem paränetischen Phrasennebel die wahre Meinung *Roulès's* herauszufinden, es scheint mir aber ein leiser Vorwurf gegen Ludwig's Kirchenpolitik doch hie und da durchzutönen. Entschieden verletzend musste aber den König berühren, und ihm fast wie eine versteckte Satire erscheinen, was S. 40 ff. über seine politische Uneigennützigkeit gesagt wird. Wenngleich damals die Zeit der sogen. Raubkriege noch nicht gekommen war, so klingt es doch wie bittere Ironie, wenn S. 41 be-

[1]) *Despois,* a. a. O. S. 286.

hauptet wird, dass der französische König »nichts von den Nachbarn gegen deren Zustimmung erlangen wolle«, und wenn diese Grossmuth an Lothringen und Spanien illustrirt wird. Und eine sehr vernehmliche Opposition ist es schon, wenn S. 57 von dem Bunde Ludwig's mit den Türken gesprochen und dabei dieser Alliirte als »celuy qui pense estre tellement Dieu qu'il croit, par un blasphème sacrilége et une impiété horrible en un orgueil de démon, l'estre tout seul: je veux dire de Turc« charakterisirt ist. Meistens ist freilich der Vorwurf gegen Ludwig, wenn ein solcher überhaupt dem von erbaulicher Confusion verwirrten Geiste *Roulès'* zum Bewusstsein kam, nur ein leiser und unmerklicher, ein unzweifelhafter, obgleich sehr versüsster Tadel liegt nur in dem, was über Turenne und Molière (S. 10 u. 11 u. S. 33 ff.) des Breiten geschwatzt wird. Einen so treuen und loyalen Diener Ludwig's, wie Turenne, zu den »Kindern der Finsterniss« zu zählen, von seinem »Souveränitätsdünkel« zu sprechen und damit dem Könige die Ueberlegenheit und Unentbehrlichkeit dieses Mannes zu zeigen, war mehr, als das Autokratenbewusstsein ertrug. Und wenn Molière für würdig befunden wird, den Feuertod als Vorgeschmack des höllischen Feuers zu erleiden, wenn lügenhafter Weise von einem Hasse Ludwig's gesprochen und dann wieder die »gewohnte Milde« desselben gepriesen wird, wenn es ebenso entstellend heisst, der König habe die Vernichtung des Stückes angeordnet und für die Zukunft derartige Blasphemien nachdrücklichst verboten, so heisst doch das, unter devotester Maske den König ins Gebet zu nehmen und ihm deutlich genug sagen, was der allerchristlichste König nach Meinung des christlichen *Roulès'* hätte thun sollen [1]).

Diese beiden Stellen im Vereine mit der ganzen, scheinbar devoten, aber eine gewisse Opposition verrathenden Auffassung der kirchlich-politischen Richtung Ludwig's erklären die offenbar laue Aufnahme des Pamphlets. Gewiss waren jene Missgriffe nicht blosse Verirrungen eines bornirten Fanatismus, sondern wohlberechnete Jesuitenkniffe. Die Versicherung *Roulès'* in einer späteren Schrift von seiner »pur amour et passion d'hommage et de respect envers leurs Majestés« wird Niemanden über die wahre Absicht des »Roy glorieux« täuschen, falls überhaupt jene Stelle directe Beziehung zu dem besprochenen Pamphlet hat.

Hauptzweck bei der Abfassung des »Roy glorieux« war offenbar die dem Könige ertheilte Lehre und Mahnung, nebenher wurde auch die Gelegenheit benutzt, um den Ketzer Turenne und namentlich den »gottlosen Freigeist« Molière zu beschimpfen und womöglich in der königlichen Gunst zu schädigen. Wenn *Roulès'* im Auftrage einer kirchlichen Clique schrieb, die damals in derselben heuchlerisch

---

[1]) Die Stelle über Molière führte bereits *Despois* a. a. O. S. 283 und theilweise auch *Livet* (Einl. zu Elomire hyp. XXI) an.

milden und raffinirten Manier, von welcher die allerneuesten Annalen des Berliner Hofes zu erzählen wissen, ihr Wesen trieb, so hatte diese Partei ihren Mann schlecht gewählt. Die ungeschickt gezielten Giftpfeile *Roulès'* mussten nothwendigerweise ihm in das eigene Fleisch dringen, und die nicht minder plumpen Litaneien von dem »ruhmvollsten Könige aller Könige der Welt« mussten dem französischen Herrscher nur desto mehr den grellen Abstand zwischen der nackten Wirklichkeit und der schmeichelnden Hülle zum Bewusstsein bringen.

Diese Bedenklichkeiten in dem ganzen Inhalte und Style der Schrift erklären es, dass *Roulès* für den »Roy glorieux« nicht ein besonderes königliches Privileg nachsuchte, sondern denselben in das für den »Homme glorieux« geltende Privileg mit einschloss.

Dass ferner die ganze Auflage der Schrift bis auf vier Exemplare verloren ging, und dass von den späteren Moliéristen erst *Aimé Martin* 1822 auf dieselbe aufmerksam machte, wird begreiflich, wenn man die ermüdende Eintönigkeit, Langweiligkeit und Trivialität jener Salbaderei aus eigener Lectüre kennt.

Molière nahm gleichwohl mit begreiflicher Entrüstung auf jenes Pamphlet in dem ersten Placet Bezug [1]), und zwei andere Copien desselben, von denen *Lacroix*, p. VII—X, eine mittheilt, führen sogar den Titel des Verfassers und seines Buches an [2]).

Mit geringerem Ekel, als den »Roy glorieux«, wird man die ebenfalls von *Lacroix* in der obengenannten Sammlung wieder herausgegebene »Critique du Tartuffe« aus den Händen legen. Die perfide Absicht der geflissentlichen Herabsetzung eines grossen Dichters und der gefeierten Dichtung desselben tritt zwar hier nicht minder, als in dem ersten Pamphlet hervor, aber es fehlt wenigstens die ermüdende Salbaderei und die fromme Heuchlermaske. Die Gebrüder Parfait haben in dem IXten Bande ihrer als Sammelwerk hochverdienstlichen Geschichte des französischen Theaters zuerst dieses Stückes gedacht und in ihrer Weise sich auf eine kurze Skizzirung des Inhaltes beschränkt. Handlung, Scenerie, Charakteristik in dem Machwerke ist ein Abklatsch des — »Tartuffe«, ähnlich, wie *Boursault's* »Portrait du Peintre« ein Conterfei der Molière'schen »Critique de l'Ecole des Femmes«, oder *Montfleury's* »Impromptu de l'hostel de Condé«, ein dürftiges Abbild des »Impromptu de Versailles« waren. Ganz in der Weise jener früheren Pasquillanten werden von den Personen der Komödie einzelne Tartuffe-Stellen aus dem Zusammenhange gerissen, entstellt und bewitzelt. Genug, diese sogen. critique

---

[1]) *Despois*, a. a. O. S. 389.

[2]) Die Copie Conrart giebt beides, die Copie Trallaye nur Roulès' Titel, eine dritte Copie (Copie Godefroy) giebt den Namen Roulès' (Roullé [sic!] an).



gehört in die Reihe jener früheren Afterkritiken und Gegenstücke der »Précieuses ridicules« und »Ecole des Femmes«, welche an Gemeinheit, Gehässigkeit und Geistlosigkeit zwar reich sind, aber noch nicht den ekelerregenden Bodensatz des kirchlichen Zelotismus darbieten. Auch an *Subligny's* verunglückte »Kritik« der Racine'-schen »Andromaque« erinnert jene Tartuffe-Kritik stellenweise, doch tritt die parodistische Tendenz hier viel offenkundiger hervor.

Wie also der »Roy glorieux« in würdigster Weise die Schmähschrift *Rochemond's* inaugurirt, so ist die »Critique du Tartuffe« eine sehr verspätete Nachbildung der Schreibereien *Somaize's, Boursault's* und *Montfleury's.* Der religiöse und literarische Gegensatz gegen die freieren Ansichten Molière's hatte sich mit der Zeit abgeschwächt, das Strohfeuer des selbstsüchtigen Zelotismus war längst verlodert, und nur die öde Brandstätte eines ohnmächtigen Hasses und unlauteren Neides zurückgeblieben. Auf dem schlackigen Boden dieser Stätte gedeihen nicht einmal heuchlerische Pamphlete in der Manier *Roulès'* und *Rochemond's*, die den glaubensstarken Frömmling erbauen mögen, auch nicht heftige Satiren in der Weise *de Visé's* und *Villiers'*, welchen diejenigen eine anziehende Seite abgewinnen können, denen entweder der Sinn für höhere Poesie verschlossen ist, oder die an doctrinären »Rettungen« ihr Wohlgefallen haben, sondern nur Tartuffe-Kritiken, die in höherem Grade Gleichgültigkeit und Verachtung, als Antipathie oder Sympathie erwecken.

Excurs IV.

(Zu Abschnitt X.)

Unter den vielfachen Behandlungen, welche die Amphitruosage in den Literaturen der verschiedensten Völker erfahren hat[1]) ist *Rotrou's* Stück: »Les deux Sosies« wegen der Analogien zu Molière's Amphitryon nicht ohne Interesse. Wir haben schon früher uns dahin ausgesprochen, dass von einer Benutzung dieser Komödie in dem Molière'schen Stücke kaum die Rede sein könne und wollen nun die Grundverschiedenheit beider Dichtungen durch eine sachlich-ästhetische Analyse der »deux Sosies« nachweisen. Erschienen ist *Rotrou's* Stück zuerst 1639 bei Ant. de Sommaville zu Paris. Das Druckprivileg ist vom 7. Februar 1637, der Druck am 25. Juni 1638 abgeschlossen.

I. Inhalt. Juno stimmt einen wortreichen Klagegesang an, weil

---

[1]) S. die *Plautini*schen Lustspiele in späteren Bearbeitungen I. Amphitruo von *C. v. Reinhardstöttner*, Leipzig 1880.

sie durch die Maitressen ihres Gemahles Jupiter ausgestochen sei, und schwört dem unehelichen Sprössling ihres Gatten, Hercules, bereits im Mutterleibe Rache. Dann bittet Mercure, der dienstbeflissene Liebesbote Jupiter's, die Göttin der Nacht, ihren Bruder Tag nicht so früh aus dem Schlafe zu stören, damit sein Herr noch länger im nächtlichen Dunkel bei Alcmene weilen könne. Jupiter's Ausschweifungen werden von ihm in lakaienhafter Unterwürfigkeit entschuldigt, denn »le rang des vicieux oste la honte aux vices«. Göttin Nacht gehorcht schweigend.

Sosie, in später Nacht von Amphitryon zu Alcmene gesandt, um Nachricht von des ersteren militärischen Erfolgen zu bringen, wundert sich, dass die Nacht noch nicht zu Ende sei und schimpft auf den Dienst bei vornehmen Herren, der nicht einmal die nächtliche Ruhe respectire. In einer folgenden, höchst langen und langweiligen Scene kommen Sosie und Mercure, der Sosie's Gestalt angenommen, zusammen. Sosie, von seinem Ebenbilde haranguirt, ist anfänglich scheinbar beherzt, (wie bei *Plautus* und *Molière*), verliert aber schon den Muth, ehe noch Mercure's Fäuste ihn treffen. Er ist fast geneigt, sich einzureden, dass Mercure in Wirklichkeit Sosie sei, weil dessen Gestalt ihm selber täuschend ähnlich ist. Dann hält er einen Monolog über den von Amphitryon ihm aufgetragenen Schlachtbericht. In der Form erinnert dieses Selbstgespräch weit mehr an *Plautus*, als an Molière, und ein geflissentliches Antikisiren ist hier kaum zu verkennen. Dagegen mag Molière bei Abfassung der entsprechenden Scene sich an einzelne Wendungen des vorhergehenden Dialoges erinnert haben. — Nun bricht der Tag herein und Mercure eilt, um seinen als Amphitryon auftretenden Herren aus dem süssen Tête-à-Tête zu reissen. Jupiter beschwichtigt die Ungeduld der liebesdürstenden Alcmene durch einen Hinweis auf seine Pflichten als Commandeur.

Act II. Sosie erzählt dem Amphitryon sein Abenteuer mit Mercure, findet natürlich keinen Glauben und wird mit einer Auswahl der vulgärsten Schimpfwörter bedacht. Amphitryon will begreiflicherweise sich selbst von dem Tête-à-Tête seiner Gemahlin überzeugen. Folgt dann eine Scene zwischen Alcmene und ihrem Kammerkätzchen Céphisse. Erstere klagt, dass Amphitryon (Jupiter) sie allzufrüh verlassen, das Kammerkätzchen meint, sie solle, wie der Fuchs vor den Trauben, sich durch den Gedanken an des Gatten Kriegsruhm entschädigen. Nun folgt eine peinliche Scene zwischen Alcmene und dem wirklichen Amphitryon. Letzterer, durch seine Gattin über das nächtliche Rencontre klar gestellt, ist höchst indignirt, beschuldigt aber seine Gattin nicht des Einverständnisses mit dem mystischen Liebhaber. Sosie ist vorlaut und witzelnd, etwa so, wie sein Plautinischer Namensvetter. Alcmene, um sich zu salviren, lässt ein goldenes Gefäss herbeibringen, das ihr der vermeintliche Gatte beim nächtlichen Abschiede zurückgelassen. Amphitryon beruft sich zum Zeugniss seines Alibi auf den Naucrate, einen Verwandten der Alcmene, der ihn während

der Nacht nie verlassen hat. Alcmene hält natürlich ihren Gatten für einen Schwindler.

Act III. Jupiter besingt in einem rührenden Monolog die Macht der Liebe. Dann wird sein Herz durch die Gedanken an Alcmene's Thränen bewegt, er will ihr eingestehen, dass er (natürlich immer den Amphitryon weiterspielend) Nachts bei ihr gewesen, um sie so noch fester in ihren Irrthum zu verwickeln. »Mais ne la détrompons que pour la tromper mieux« sagt er mit jesuitischer Casuistik. — Zur Abwechslung hören wir dann wieder ein Duett zwischen Alcmene und Cephisse. Erstere glaubt, ihr Gatte wolle eine Scheidung provociren und Cephisse weiss nicht recht, was sie aus der Sache machen soll. Da tritt Jupiter herein, gibt sein Benehmen für einen Scherz aus, durch den er Alcmene's Treue habe prüfen wollen. Alcmene will jetzt Scheidung, lässt sich aber besänftigen, als Jupiter zu ihrer eigenen Ueberraschung den feurigen Liebhaber spielt. Jupiter, um die Täuschung desto sichrer aufrecht zu erhalten, befiehlt dem Sosie, die Commandeure zum Essen einzuladen. Die beiden Gatten sagen sich im Folgenden süsse Schmeicheleien. Alcmene wundert sich, dass Jupiter für seine Jahre noch so schön sei, und dieser erwiedert, Alcmene wolle nur seine eigenen Schmeicheleien mit gleicher Münze lohnen. Sosie wundert sich über die schnelle Versöhnung und meint, bei dem Amphitryon und der Alcmene sei es nicht richtig. Nun befiehlt Jupiter dem Mercure, Sosie's Stelle einzunehmen und so dem heimkehrenden Amphitryon noch weiter zu täuschen. Die folgenden zwei Scenen des Aktes tragen für die Handlung nichts aus.

IV. Amphitryon hat natürlich weder den Naucrate noch sonst einen Commandeur gefunden, weil diese in Folge der Einladung Sosie's auf dem Wege zu seinem Hause sind. Er bittet seinen ungeahnten Nebenbuhler Jupiter, den Wirrwarr zu entwickeln, und schwört dem Verführer der Gattin Rache. Vor der Thür seines Hauses wird er von Mercure-Sosie nicht eingelassen. Voller Wuth droht er dem renitenten Diener mit dem Tode; letzterer schimpft ihn wacker aus und sagt, er sei ein Trunkenbold, der Amphitryon's Haus für eine Kneipe ansehe. Amphitryon, nachdem er sich endlich ausgetobt, wird resignirt und fleht wieder zu Jupiter um Lösung des unentwirrbaren Räthsels. Nun kommt Sosie mit den eingeladenen Capitänen, erzählt auch ihnen seine Abenteuer, ohne dass sie ihm ein Wort glauben. Amphitryon lässt natürlich seine Wuth über die vorhergehende Hausthürscene und über die unbefohlene Einladung an Sosie aus und will diesen züchtigen, doch die Capitäne halten ihn zurück. Um das Mysterium noch mysteriöser zu machen, kommt Jupiter herzu und behauptet natürlich, der wahre Amphitryon zu sein. Sosie plädirt für Jupiter. Die Capitäne unterwerfen den Pseudo-Amphitryon einem peinlichen Verhöre, das resultatlos bleibt, weil der Inquirent genau angiebt, was dem Amphitryon im Lager begegnet ist. Das Duell zwischen den beiden Amphitryon wird von dem ersten der Capitäne ge-

hindert und endlich folgen alle dem Jupiter, weil dieser das Gastmahl bestellt. Verzweiflungsvoller Monolog des allein bleibenden Amphitryon.

Act V. Sosie wird von Mercure geschlagen und vom Tische getrieben, weil er sich seines Ichs nicht entäussern will. Jupiter verlässt Alcmene und sagt beim Abschiede mysteriös, sie werde einen Sohn gebären, für dessen Vater Jupiter gehalten würde. Die Begleitung der Capitäne, die dem Pseudo-Amphitryon zum König folgen wollen, verbittet er sich, diese wundern sich, ahnen den Betrug und beschliessen in Gemeinschaft mit Amphitryon Rache. Da plötzlicher Donner, — alle fallen ohnmächtig nieder. Cephisse eilt jetzt herbei, um dem Amphitryon die Geburt des Hercules und das Wunder von den zerdrückten Schlangen anzukünden. Amphitryon tröstet sich mit der hohen Ehre für den ihm angethanen Schimpf. Endlich erscheint Jupiter in den Lüften und klärt die Sache auf. Amphitryon und die Capitäne preisen die göttliche Gnade, nur der realistische Sosie kann in dem Ausgange höchstens einen »triste avantage« erblicken.

II. Resultate. Die enge Anlehnung *Rotrou's* an *Plautus* ist unverkennbar. Mit ihm gemein hat er die unsittliche Auffassung von Ehre und Würde, den Mangel einer moralischen Indignation, die bei Molière unter der scherzhaften Maske hindurchblickt. Die Figur des Sosie ist ganz dem Originale entnommen, auch die Personen der Capitäne erinnern mehr an *Plautus,* als an Molière. Die ermüdende Länge mancher Scenen, der mystische Abschluss, überhaupt das Hervordrängen des Uebernatürlichen und des antiken Göttermechanismus sind Eigenthümlichkeiten, die aus *Plautus* herübergenommen sind. Von einer ironisirenden Auffassung des Göttlichen hält sich *Rotrou* frei. Seine Komik ist eine grelle und unverhüllte, dem *Plautus* congeniale und sehr von den feinen, abgeschliffenen Effecten in Molière's Stücke verschiedene.

Einen seltsamen Contrast mit diesen Plautinischen Zügen bildet der französische Typus der Liebesscenen, der vertrauten Duette zwischen Herrin und Dienerin, überhaupt die Seelenmalerei, welche dem antiken Originale fern liegt. Die harmonische Mischung oder auch nur die Durchdringung dieser disparaten Bestandtheile mit dem französischen Esprit, wie sie der Vorzug des Molière'schen Amphitryon ist, lag dem Geiste *Rotrou's* allzufern. Eine originale Zugabe von sehr zweifelhaftem Werthe sind die vielen Monologe und Füllscenen, welche ein dramatisches Leben, eine rasch sich entwickelnde Handlung nicht aufkommen lassen.

Molière hat *Rotrou's* Stück jedenfalls gekannt und einzelne ganz ungefähre Reminiscenzen und Anklänge gebe ich namentlich bei I, 3 und V, 1 (Molière I, 2, III, 7) zu, von einer geflissentlichen und bewussten Nachahmung kann aber nicht die Rede sein. Wenn *Reinhardstöttner* a. a. O. S. 63 behauptet, dass Molière dem *Rotrou* »fast den ganzen Aufbau und die Scenerie, ja sogar den Dialog des Stückes«

verdanke, so sind die Uebereinstimmungen beider Komödien jedesmal auf das gemeinsame Original, auf den Amphitruo des *Plautus*, zurückzuführen. Der von *Grimarest* aufgebrachte Nonsens eines an *Rotrou* begangenen Plagiates bedarf keiner Widerlegung.

Excurs V.

Aus älteren und neueren Molière-Publicationen.

In der Bibliothek des grossen französischen Dramatikers *Victor Hugo* soll sich ein Schrank befinden, der nur vergessene und unbrauchbare Bücher enthält, und gerade diese Werke sollen dem originalen Dichter die reichste Anregung zu seiner schriftstellerischen Thätigkeit gegeben haben. Auch in der Bibliothek der Molière-Literatur liesse sich ohne Mühe ein Bücherschrank zusammenstellen, der nur Productionen von negativem, antiquirtem oder relativem Werthe enthält, ohne dass man freilich besondere schriftstellerische Anregung aus diesen Schriften empfängt. Unter diesem Gesichtspunkte führe ich in chronologischer Reihenfolge folgende Werke auf:

1) *Mouhy*, Abrégé de l'histoire du théâtre français T. III. 1780. Was hier S. 18 ff. über Molière gesagt wird, ist kritiklos der ersten besten Quelle nachgeschrieben, überdies ungenau reproducirt und chronologisch verworren. So wird über das Ill. Th. und Molière's Wanderzeit bemerkt: En 1650 plusieurs jeunes gens de famille, du nombre desquels étoit Molière se réunirent en société sur un théâtre qu'ils firent élever à la Croix blanche, Fauxbourg St. Germain; après y avoir paru quelques mois sous le nom de l'Illustre théâtre, ne pouvant plus se soutenir, ils fermèrent la boutique et passèrent dans les provinces. Hauptquelle ist für *Mouhy* — *Grimarest*, den er z. B. in der Erzählung über das Wunderkind Baron fast wörtlich abschreibt (S. 23 ff.). Gegen die Darstellung, welche Molière c. 30 Jahre früher in der Geschichte der frères Parfait erfahren hatte und die besonderen Werth durch die Citate aus den gegen die Ecole des Femmes gerichteten Flugschriften erhält, ist Mouhy's »abrégé« ein ungeheurer Rückschritt.

2) Lettres sur la femme de Molière, Paris 1825. Enthält den Brief des Marquis *Fortia d'Urban* an Taschereau, worin die Frage der Abstammung Armande's zuerst eingehender und kritisch behandelt wird. Gelöst ist diese Frage von dem gelehrten Verfasser durchaus nicht, da er noch zu sehr von der Autorität der Fameuse Comédienne und *Grimarest's* sich beeinflusst zeigt. Doch ist der Einwand, warum denn

Grimarest, wahrscheinlich auf Veranlassung der Armande und ihres Liebhabers Baron, gegen sonstige Angaben der F. C. Front mache und nur die eine Behauptung jener Schmähschrift, dass A. Béjart die Tochter Madeleine's sei, unbeanstandet lasse, sehr stichhaltig. Eingehender, als mit dieser brennenden Frage der Molière-Kritik, beschäftigt sich *Fortia d'Urban* mit der Geschichte des comte de Modène, über den ihm archivalische Notizen zu Gebote standen. Mit treffendem Scharfsinn hat er jedoch bereits herausgefunden, dass der Traucontract zwischen Molière und A. Béjart hierfür garnichts beweist (s. o. S. 127). Eine Art Widerlegung jener Lettre von *de la Porte*, die gleichfalls in jener Sammlung abgedruckt ist, beweist durchaus nichts und sucht nur die Armande mit jener vier Jahre früher zur Welt gekommenen Françoise zu identificiren. Das mystische Dunkel, das um die Person und die Schicksale jenes Bastardkindes schwebt, soll auf diese Weise zur fleckenlosen Hülle Madeleine's und ihrer zweiten unehelichen Tochter gemacht werden. Endlich folgt eine Replik des *Fortia d'Urban*, in der auf die fortgesetzte enge Verbindung des comte de Modène mit Madeleine und Armande hingewiesen wird, auch ein Fingerzeig zur Lösung der räthselhaften Frage.

3) *Soleirol*, Molière et sa troupe, 1858. Viel Anekdotenartiges wird hier unter dem Deckmantel der Kritik zusammengetragen. So wird S. 22 die bekannte Briefgeschichte, welche in Pézénas gespielt haben soll, ebendaselbst die von *Despois* (Th. fr. sous Louis XIV S. 311 ff.) endgültig beseitigten Hofanekdoten und vieles Andere gläubig reproducirt. Für die Erklärung der von *Hillemacher* zusammengestellten Künstlerporträts sind *Soleirol's* Notizen nicht unwichtig, doch verleitet ihn der gefährliche Grundsatz: Au sujet d'un grand homme tout doit être intéressant (S. 42) zu ermüdender Weitschweifigkeit. Interessant war mir die wohl begründete Annahme, dass Molière schon 1647 als Komödiendichter aufgetreten (S. 51), und die Vermuthung, dass Molière's Komödie »Psyché« zuerst 1658 zu Rouen gespielt worden sei (S. 93). S. 108—110 und 117 ff. wird in ganz verfehlter Weise die angebliche Identität der Françoise und A. Béjart erörtert, und das Jahr 1620 als Geburtsjahr Molière's nachzuweisen gesucht.

4) *Th. Constant*, Molière à Fontainebleau (1873). Ueber die de Brie und ihren Gemahl werden mancherlei Notizen beigebracht[1]. Der Letztere wurde nach seinem Geburtsorte (Brie) de Brie genannt, war 1606 geboren und starb 1676. Die Familienverhältnisse seiner Frau werden eingehender erörtert, drei von ihr existirende Porträts erwähnt und ihr angeblich sanfter Charakter (*Constant* verfällt in den Irrthum *Moland's*, aus den der de Brie von Molière zuertheilten Rollen auf ihren Charakter zu schliessen), und ihre angebliche Schön-

[1]) Vgl. auch Moliériste Aprilheft 1881, wo S. 20 eine Urkunde mitgetheilt wird, der zufolge Molière mit einer Catherine du Rosé (de Brie?) im Jan. 1650 zu Narbonne Gevatter stand.

heit gerühmt (S. 22, 23 ff.). Für Molière selbst trägt die 26 Seiten lange Schrift nichts aus.

5) *J. Bonnassies*, Les auteurs dramatiques et la com. franç. à Paris, 1874. Für die Geschichte des Molière'schen Theaters ist es nicht unwichtig, wenn hier S. 8 der urkundliche Nachweis geführt wird, dass erst vom 26. April 1683 an diejenigen Künstlerinnen, deren Männer Mitglieder der Truppe sind, an den Vorlesungen von Novitäten nicht mehr theilnehmen dürfen, und dass erst unter dem 11. October dess. J. den Autoren das Recht der Rollenbesetzung in eigenen Stücken zuerkannt wird. Der erste Usus bestand schon früher, da bereits *Chapuzeau* 1673 davon spricht, auch der andere war wohl schon vor 1683 thatsächlich anerkannt. Für Molière selbst gewinnen wir durch diese Schrift keine neuen Resultate.

6) *Magen*, La troupe de Molière à Agen 1874. In dieser 34 Seiten langen Schrift wird nur bewiesen, dass Molière möglicherweise als Glied der Dufresne'schen Truppe am 13. Februar 1650 in Agen war. Mit grosser Vollständigkeit theilt der Verfasser am Schlusse des Büchleins Anerkennungsschreiben mit, die ihm hervorragende Moliéristen betreffs der angeführten Schrift zukommen liessen.

7) *E. Réverend du Mesnil*, Les aïeux de Molière à Beauvais et à Paris, Paris 1879. Enthält nicht unwichtige Beiträge für Molière's Familienverhältnisse und den Dichter selbst. So wird S. 15 die Annahme des schottischen Ursprungs der Poquelins zurückgewiesen, und S. 52 der Nachweis gegeben, dass der Adel der Valets de chambre ein nur persönlicher war. S. 45—48 werden die Wappen der Poquelins beschrieben. In einem Appendice S. 61—66 wird von Molière's Verhältniss zu den Aerzten seiner Zeit gesprochen und u. A. S. 66 bemerkt: le grand comédien fut à son insu, si même on le veut, un des champions les plus actifs de la cause du progrès qui a substitué au système de l'ancienne tradition un judicieux éclecticisme. S. 66—72 wird eine Stelle aus den »Médecins vengez« mitgetheilt, die zuerst in der Ausgabe der Werke Molière's von 1674—1675 erschien und dort nach dem Manuscript gedruckt worden ist.

8) *Houssaye*, Molière, sa femme et sa fille, Paris 1880. Der Hauptwerth dieser enorm theueren Schrift besteht in den hinzugefügten Porträts, welche u. A. Abbildungen Armande's, Madeleine's, Molière's selbst und von Scenen aus dessen Komödien enthalten. Auffassung und Darstellung erinnert bald an den Styl eines Moderomanes, bald an den Ton einer comédie larmoyante. So wird S. 13—22 Molière's Verhältniss zum weiblichen Geschlecht in lauter Romanphrasen abgehandelt und die kühne Behauptung aufgestellt, dass der grosse Menschenkenner das Weib weniger gekannt habe, als die Männer. S. 51—97 wird unter der Firma: les larmes de Molière, das eheliche Drama des Dichters sehr phantasievoll geschildert. S. 97—111 werden eine Menge ganz willkürlicher Andeutungen und Anspielungen aus Molière's Komödien eruirt, wobei *Houssaye* von der

Voraussetzung ausgeht, dass die Charaktere der Darsteller immer mit den ihnen zuertheilten Rollen identisch seien. S. 136—156 wird Armande's Verhalten gegen ihre Tochter aus erster Ehe zu beschönigen gesucht. Die Mutter, heisst es, habe ihr Kind hinter Klostermauern vor der Verführung der Welt schützen und von dem Gedanken, zur Bühne zu gehen, ablenken wollen. S. 156—159 wird die Molière-Legende weder vollständig dargestellt, noch immer das wirklich Legendenartige von dem möglicherweise Historischen geschieden. Der Stoff ist nach den Gesetzen dramatischer Kunst geordnet. Act I. Molière lebt bis zum dreissigsten Jahre als acteur und philosophe und lässt sich dann mit den Frauen ein, ohne sie zu kennen. Act II. Er fällt auf die Kokette Armande in purster Unschuld herein, heirathet sie, und nun kommen die bitteren Thränen (larmes de Molière) nach. Act III. Vor lauter Verzweiflung verspottet sich der unglückliche Liebesnarr in einer Anzahl Komödien und — stirbt dann gebrochenen Herzens. Act IV. Armande heirathet einen Anderen und fällt mit diesem herein. Act V. Sie geht endlich in sich, erzieht ihre Tochter zur Tugend und Frömmigkeit und stirbt dann auch. Nachspiel. Die Tochter, welche für die Sünden der Mutter nichts kann, kommt als alte Jungfer endlich noch zu einem braven Manne und lebt glücklich bis an ihr seliges Ende.

Neues bringt *Houssaye* eigentlich garnicht, höchstens könnte die sehr zweifelhafte Entdeckung einer Randbemerkung von Molière's eigner Hand in einer Aristotelesausgabe von 1654 den Anspruch der Originalität erheben. Die Frage, ob Molière ein bedeutender Schauspieler und ein tendenziöser Philosoph gewesen, wird S. 7—11 mehr mit einem luftigen Phrasennebel verhüllt, als enthüllt. S. 25—35 ist in gleichfalls phrasenhafter Weise von den Porträts der Armande die Rede. Andere Einzelheiten der Schrift übergehe ich.

9) Noch habe ich eine englische Abhandlung zu erwähnen, die unter dem Titel: »The life and genius of Molière by Chr. Watson« in den »Cambridge Essays« S. 1–57 im J. 1855 erschien. Viel Wichtiges enthält sie auch nicht. S. 7 ist von *Gassendi's* Einfluss auf Molière die Rede, ohne dass wir recht sehen, worin derselbe bestand. S. 22 heisst es von der Fameuse Comédienne: no place will be assigned (to it) in these pages, the writer believing, that the main links in the evidence are so rotten, that they cannot bear any stress being laid on them.!! Richtig ist die Bemerkung S. 29: Sganarelle is to Don Juan what Sancho Pansa is to Don Quixote. Die Stelle über »Lady Tartuffe« ist bereits erwähnt. Ein gewisses Interesse haben die geistvollen Parallelen zwischen *Shakespeare*, *Corneille*, *Molière*, *Racine*.

Eine gleichfalls englische Schrift, deren französische Uebersetzung sich auf der Berliner Kgl. Bibliothek [1]) unter dem Titel: *Brown*, Molière poète et comédien traduit de l'anglais par *G. Lennox*, Bruxelles 1877 findet, hat noch weniger Wichtigkeit.

[1]) Signatur As 10,524.

Nachtrag I.

Lettres nouvelles du feu *M. Boursault* accompagnées de fables, de contes etc. Nouv. édition, Tom. I. Paris chez Nicolas le Breton fils etc. 1738.

Lotheissen in seiner Biographie Molière's bemerkt über *Boursault's* Verhältniss zu Molière (a. a. O. S. 344): »Ob er sich auch mit Molière (wie mit *Boïleau*) ausgesöhnt hat, ist ungewiss. Jedenfalls stellten Beide die Feindseligkeiten gegen einander ein und wenige Jahre nach Molière's Tod widmete *Boursault* dem Geschiedenen einen ehrenvollen Nachruf.«

Zu dieser Frage geben verschiedene Stellen aus *Boursault's* Correspondenz die erwünschte Auskunft. Sie zeigen, dass bald nach Molière's Tode, als der überlegene Dichter aufgehört hatte, Geistern, wie *Boursault* und *de Visé*, Neid und Schrecken einzuflössen, und andererseits der Ruhm seines Namens immer zahlreichere und beredtere Verkünder fand, auch eben *Boursault* für gut fand, aus seiner jungfräulichen Isolirtheit herauszutreten und den Manen des dahingeschiedenen Gegners zu schmeicheln. Doch ist auch in diesen Huldigungen ein Bodensatz des alten Neides und Grolles zurückgeblieben, und nur widerwillig erhebt sich der selbstbewusste Dichterling zu einer unverhohlenen Anerkennung seines Gegners.

Zuerst ist (S. 114 der obigen Ausgabe) in einem wohl bald nach Molière's Tode an den Bischof von Langres gerichteten Briefe von einer »Obscönität« die Rede, welche Molière in der ursprünglichen Fassung seines »Malade imaginaire« sich zu Schulden kommen liess, und die er bei der zweiten Vorstellung änderte, weil die Zuschauer angeblich »sich indignirten«. Keine besonders hohe Vorstellung von dem Genius Molière's bekundet hier die Wendung: Dans le comique même, on veut que les obscénités soient enveloppées, et Molière, tout Molière qu'il étoit, s'en aperçut bien dans le Malade imaginaire. In einem späteren Briefe (a. a. O. S. 253) protestirt *Boursault* dagegen, dass er selbst — ebenso gute Verse machen solle, wie Molière, und fügt sehr bezeichnend hinzu: c'est une hérésie, dont je serois au désespoir d'être soupçonné. *Boursault* scheint demnach endlich gemerkt zu haben, wie sehr die Grossmannssucht in jener Vorrede zum »Portrait du Peintre« ihn selbst discreditire.

S. 273 a. a. O. wird Molière's Autorität in rein formalen Dingen (es handelt sich darum, ob man perdé-je statt perds-je sagen könne) zu Hülfe gerufen und allerdings auch von der »Unsterblichkeit seines Namens« gesprochen.

S. 291 ist Molière schon »au dessus de tous les éloges qu'on peut donner«, und jedermann (auch *Boursault*) steht ihm in dem komischen Genre nach.

Endlich S. 301 in einer Stelle, die dem Prologe der 1678 gedichteten Tragödie »Princesse de Clèves« entnommen ist, lässt *Boursault* Thalien über den unersetzten Verlust Molière's in etwas schwülstigen Weisen trauern.

Für eine Versöhnung aber, die bei Lebzeiten Molière's zwischen diesem und *Boursault* eingetreten sei, fehlt jeder Anhaltepunkt, und wenn die Feindseligkeiten Beider mit dem Streite um die »Ecole des Femmes« aufhörten, so geschah dies, weil *Boursault* eine allzu empfindliche Niederlage durch die vernichtende Satire der »Critique de l'Ecole des Femmes« erlitten hatte. Ob *Boursault* wirklich schon damals von seiner Verkennung der eigenen Bedeutung und der Ueberlegenheit des Gegners zurückgekommen ist und ob auch seine spätere Anpreisung Molière's eine völlig aufrichtige war, ist recht fraglich. Mein obiges scharfes Urtheil über *Boursault* zu ändern, geben die angeführten Stellen keinen Grund ab.

Nachtrag II.

Ce que Molière doit aux anciens poètes français p. le docteur *Wilke*, Lauban 1880.

Durch gütige Zusendung dieser erschöpfenden Arbeit von Seiten des Hrn. Verfassers bin ich im Stande, meine eigene Meinung über das Verhältniss des Méd. m. lui und G. Dandin zu den altfranzösischen Vorbildern noch besser zu begründen und bestimmter auszusprechen. Ich habe an betr. Stelle meines Werkes mich schon dahin ausgesprochen, dass eine Benutzung einer schriftlichen oder gedruckten altfranz. Vorlage kaum anzunehmen sei. *Wilke*, a. a. O. S. 9 weist nun darauf hin, dass der »Vilain mire«, die angebliche altfranz. Quelle des »Médecin malgré lui«, zwar 1581 zu Paris erschienen sei, aber bei seiner grossen Seltenheit kaum dem Dichter zugänglich war. Ebenso unwahrscheinlich sei die Annahme, dass eine schriftliche Vorlage in Molière's Händen gewesen sei, denn jene Abschriften der alten Fabliaux seien damals schon Raritäten gewesen, es bleibe also nur die mündliche Tradition als Quelle für Molière's Dichtung übrig.

S. 12 wird ferner überzeugend gewiesen, dass auch in *George Dandin* von einer d i r e c t e n Benutzung des achten conte des Roman de Dolopathos nicht die Rede sein kann und daher neben der Annahme einer mündlichen Tradition, welcher der Dichter folgte, nur *Boccaccio's* »Decamerone« als Hauptquelle übrig bleibe.

Für »Sganarelle« wird noch (S. 16) eine Benutzung der »Quinze Joyes de Mariage« des Antoine de la Sale (1620) erwiesen, für die Charakterzeichnung der Chrysalde in der »Ecole des Femmes« auf Uebereinstimmungen mit derselben Quelle hingedeutet (S. 19), und auch

unverkennbare Analogien des »Malade imaginaire« mit einem alten Fabliau »La Bourse pleine de sens« nachgewiesen (S. 20 u. 21).

Wilke nimmt in dem Schlussresumé (S. 21) Benutzungen altfranz. Vorbilder bei sieben Molière'schen Stücken: Sganarelle, Fâcheux, Ec. d. F., Mal. imag., Pourceaugnac, Méd. malgré lui, G. Dandin an. Bei den »Fâcheux« ist allerdings eine solche Benutzung weniger ersichtlich (s. S. 17), und auch nach *Wilke's* Erörterung nur auf eine ganz vereinzelte Stelle beschränkt, ferner ist nicht recht erwiesen, dass die »Hauptidee des *M. de Pourceaugnac* auf die alten französischen Dichter zurückgehe«[1]. Endlich modificirt der Verfasser sein Urtheil über die altfranz. Vorlagen des »*Méd. malgré lui*« und »*G. Dandin*« hier insofern, als er sagt: »Le sujet du *Médecin malgré lui*, et celui de *George Dandin* ne lui ont été fournis que par détours.« Wir halten bestimmt daran fest, dass jene mündliche Tradition, die auch bei uns so Manchen mittelalterliche Sagen kennen lehrt, der dieselben im Originale oder in Uebersetzungen nicht gelesen hat, hier die Quelle des Dichters war.

[1]) Verf. fügt freilich hinzu »indirectement«, wodurch die Sache etwas unklar wird.

Manuscript abgeschlossen im Mai 1881.

Bibliographisches.

Zweck des folgenden Abschnittes ist es, einmal die umfassende Bibliographie von *Lacroix* nach der Seite der deutschen Molière-Literatur hin zu ergänzen, dann mit Ausscheidung des Antiquirten und Unbedeutenden nur dasjenige aufzuführen, was für die heutige Forschung von Wichtigkeit ist und daher in der vorliegenden Biographie Benutzung fand. So mag die Anfügung des nachfolgenden Abschnittes auch nach dem Erscheinen der Lacroix'schen Bibliographie nicht wie eine Ilias post Homerum sich ausnehmen.

Capitel I.

Gesammtausgaben [1]).

1) Les œuvres de Monsieur de Molière, Paris, *Denys Thierry et Claude Barbin*, 1674—1675. 7 voll. in-12.

vgl. *Lacroix*, La véritable éd. originale des œuvres de Molière. Paris, *A. Fontaine*, 1874. *Schweitzer*, im Molière-Museum, Heft I, Anhang III, Anm. 3.

2) Les œuvres de M. de Molière, Amsterdam, *Jacques le Jeune* (à la Sphère) 1675. 5 voll. in-12. (Kgl. Bibl. zu Berlin.)

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. 3. éd. Nr. 271.

3) Dieselbe Ausgabe mit Wiederabdruck des Textes des »Malade imaginaire« in der Kölner Ausgabe von 1674. (1679.)

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. Nr. 272. (Grossherzogl. Bibl. zu Darmstadt.)

4) Dieselbe Ausgabe mit Hinzufügung der *Œuvres posthumes* (Bd. 6.) (1684).

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. Nr. 279.

5) Œuvres de M. de Molière par Vinot et la Grange, Paris, *Denys Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet*, 1682, 8 voll. in-12.

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. Nr. 277. *Aimé Martin*, in seiner

[1]) Die Einzelausgaben sind im Capitel III verzeichnet.

Molière-Ausgabe (Einleitung). *Despois*, *Œuvres de Mol.* Einl. p. VIII.

6) Œuvres de M. de Molière (avec les Œuvres posthumes), Amsterdam, *H. Wetstein (à la Sphère)*. 6 voll. 1683—1691. Enthält den vollständigen Text des Don Juan.

vgl. *Lacroix*, Bibl. Mol. Nr. 281.

7) Histrio Gallicus etc. 3 Bde. Nuremberg 1695, bei *Johann Daniel Tauber*.

vgl. *Schweitzer*, Molière-Museum, Heft 1, S. XIL(sic!)—LI. Wichtig als erste vollständigere deutsche Molière-Ausgabe und Molière-Uebersetzung. War schon ein Jahr früher unter etwas verändertem Titel in gleichem Verlage erschienen.

8) Les œuvres de M. de Molière. Berlin. *Robert Roger.* 4 voll. in-8. 1700. Enthält den *Festin de Pierre* unverkürzt, scheint auf die Originaltexte zurückzugehen.

vgl. über diese unbekannte Ausgabe *Lacroix*, a. a. O. Nr. 291.

9) Œuvres etc. Paris, de l'imprimerie de *Denys Thierry*. 1709—1710. 8 voll. in-12. Enthält zuerst von den französischen Molière-Ausgaben die Grimarest'sche Biographie nebst der daran sich schliessenden Polemik (s. u.).

10) Œuvres etc. Paris 1710. 8 vol. in-12. *Michel David.* Enthält die Urtheile *Rapin's*, *Baillet's*, *Perrault's* u. A. über Molière und eine vollständigere Sammlung der nach Molière's Tod gedichteten Epitaphe und Epigramme, als einzelne der früheren Ausgaben.

11) Œuvres etc. Amsterdam 1725. 4 voll. in-12. Enthält die Molière-Biographie von *Bruzen de la Martinière* und die versificirte Bearbeitung der »Princesse d'Elide«.

vgl. *Lacroix*, a. a. O. S. 93 und *Schweitzer*, a. a. O. I, S. XCII.

12) Œuvres etc. p. *Marc-Antoine Joly.* Paris 1735. 6 voll. Enthält die Molière-Biographie von *de la Serre*. (Kgl. Bibl. zu Berlin.)

vgl. *Despois*, a. a. O. VIII. *Lacroix*, a. a. O. S. 95. *Schweitzer*, a. a. O. Anhang III, Anm.

13) Œuvres etc. de l'impr. P. Prault. Paris 1739. 8 voll. Enthält *Voltaire's Vie de Molière avec des jugements sur ses ouvrages.*

vgl. über letztere: *Schweitzer*, a. a. O. I. XCIII ff. *Mahrenholtz*, in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 269 u. f.

14) Œuvres etc. p. *Bret* [1]). Paris 1773. 6 voll. in-8°, wieder aufgelegt 1804 u. 1821 (erste Ausgabe in der Kgl. Bibl. zu Berlin, die zweite in verschiedenen deutschen Bibliotheken, sogar in der Univ.-Bibl. zu Halle). Wichtig, weil sie den ersten selbständigen

---

[1]) Bei diesen und den nachfolgenden bekannteren Ausgaben erschien die Angabe des Druckers oder Verlegers unnöthig.

und kritischen biographischen Versuch und einen wirklichen historisch-grammatischen Commentar enthält.

15) Œuvres etc. p. *Auger.* 1819—1825. 9 voll.; wieder aufgelegt 1825—1826 in 5 voll.

vgl. *Lacroix*, Nr. 384, Note. *Schweitzer*, a. a. O. I, XXIII und unsere Bemerkungen oben S. 18. Die erste Ausgabe in der Kgl. Bibl. zu Dresden und auch sonst mehrfach auf deutschen Bibliotheken.

16) Œuvres, p. *Jul. Taschereau.* Paris 1823—1824. 8 voll.; wieder aufgelegt 1844 und 1863.

vgl. *Moland*, a. a. O. VII, p. 532 u. 533.

17) Œuvres, p. *Aimé-Martin.* 8 voll. 1824 — 1826. Paris. Wieder aufgelegt 1837 und zweimal 1845 in 6 und 4 voll.

vgl. *Lacroix*, *La vér. éd. orig. etc.* (s. o.). *Moland*, a. a. O. VII, S. 527, und oben S. 18 und 19.

18) Œuvres, p. *Sainte-Beuve.* 2 voll. in-8^{0}. 1835 (s. o. S. 19).

19) Œuvres etc. p. *Ch. Louandre.* Paris 1852. Wieder aufgelegt 1869. 3 voll. in-12. Reichhaltige Materialsammlung und Excerpte aus früheren Molière-Biographien und Commentaren.

vgl. *Laun*, Einleitung zur Molière-Ausgabe I, S. 11.

20) Œuvres etc., p. *Ph. Chasles.* 5 voll. Paris 1855; wieder aufgelegt 1864 und 1867.

21) Œuvres etc., p. *Louis Moland.* 7 Bde. Paris 1863—1864.

vgl. *Schweitzer*, a. a. O. I. XVIII und CI und unsere Bemerkungen in Abschn. XIV.

22) Œuvres etc., p. *F. Hillemacher.* Lyon 1864—1873. 8 voll. Besonders wichtig wegen der hinzugefügten Vignetten.

23) Œuvres p. *Alph. Pauly.* Paris 1872—1874 (s. o. Abschnitt XIV).

vgl. *Lacroix*, a. a. O. Nr. 491, Anm.

24) Molière mit deutschem Commentar von Prof. Laun. 13 Bde. 1873—1881. Letzter Band, die »Ecole des Maris« enthaltend, von *Laun* und *Knörich.*

Unendlich oft in französischen und deutschen Zeitschriften, aber meist ohne rechte Sachkenntniss, besprochen. Eine ganz erschöpfende Beurtheilung auch nur eines einzigen Stückes steht noch aus. Die Ausgabe ist besonders geeignet, den gebildeten deutschen Molière-Leser schnell über die Resultate neuerer Forschungen und Anschauungen zu orientiren (s. des Verfassers kurze Bemerkung in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur III, S. 38). Noch unvollendet.

25) Œuvres etc., p. *Anatole France.* Paris 1876—1881. (s. o. Abschn. XIV) bis jetzt 3 voll.

26) *Œuvres etc.*, p. *Despois* et *Mesnard.* Paris 1873—1880, bis jetzt 5 Bde.

vgl. über Bd. V *Mahrenholtz*, Lit.-Blatt für roman. und germ. Philologie. 1881. Nr. 3, p. 100—103.

27) Théâtre de Molière, complet, publié p. Jouaust. Librairie des bibliophiles. 9 voll. 1876—1880.

Capitel II.

Zur Kritik der Molière'schen Komödien.

a) Französische Werke.

1) Lettres de Mme la marquise de Sévigné, in den »Grands Écrivains«. Alle auf Molière bezüglichen Stellen sind hier im Sachregister und bei *Schweitzer* (Mol.-Museum, Heft I, S. 59) angezeigt, doch lässt sich nicht behaupten, dass durch sie das ästhetische oder sachliche Urtheil erheblich gefördert würde.

2) de Visé in den »Nouvelles nouvelles« (Paris, *G. Quinet*, 1663. 3 voll., vol. III, p. 217 ff.), in der »Zélinde« (s. Wiederabdruck von *Fritsche*, Mol.-Museum, Heft 3), in der »Lettre sur la comédie du Misanthrope« (Wiederabdruck bei *Moland*, vol. IV. p. 29—41 und bei *Mesnard*, a. a. O. vol. V, p. 430—441), im »Mercure galant« (s. die in Abschn. XII herangezogenen Stellen).

Ueber diesen einflussreichsten Gegner Molière's vergleiche *Despois*, a. a. O. III, p. 126 f., 146 ff. *Malassis*, Einleitung zu dem Buche: *Molière, jugé par ses contemporains* (s. u.). *Schweitzer* (Mol.-Museum, Heft 1, S. 57). *Mangold* in seinem Aufsatze »Molière's Streit mit dem Hôtel de Bourgogne«, in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur. Bd. I. *Mahrenholtz*, im Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 62, p. 174 ff., in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 15 ff. *Knörich*, im Mol.-Museum, Heft 3, S. 150 und in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Villiers'schen »Festin de Pierre«. Heilbronn 1881, p. VIII und IX. *Fritsche*, in der Einleitung zu seiner Ausgabe der »Zélinde« stützt sich auf *Mangold* und ist von Irrthümern keineswegs frei. (s. des Verfassers Anzeige in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. III, Heft 2).

(Die gegen Molière gerichteten Schmähschriften werden unten zusammengestellt werden.)

3) *Baillet*, *Jugements des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs.* Paris 1685 und 1686. Die auf Molière bezügliche

Stelle ist bei *Malassis: Molière, jugé par ses contemporains* (Paris 1877) wieder abgedruckt worden.

4) *Perrault*, *Eloges des hommes illustres.* Paris 1696, t. I, ebendaselbst wieder abgedruckt.

Ueber *Baillet* und *Perrault* vgl. *Mahrenholtz* in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 289 ff.

5) *Menagiana*, dritte verbesserte Auflage. Paris 1715. 4 Bde. (Dresdner Kgl. Bibliothek.)

vgl. über ihren Quellenwerth *Mahrenholtz*, Molière-Analecten in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Bd. II, p. 292 f.

6) *Rapin, Comparaisons des grands hommes de l'antiquité*, t. II. Paris 1703. (Kgl. Bibl. zu Dresden.)

vgl. *Schweitzer*, Mol.-Museum I, p. 52.

7) *Bossuet, Maximes et Réflexions sur la comédie.* Paris 1694. Dann separatim erschienen Paris 1728 chez *Delusseux.* (Die auf Molière bezügliche Stelle dort S. 19.)

8) *Voltaire*, *Vie de Molière avec jugements sur ses ouvrages.* Amsterdam und Paris 1739.

vgl. *Schweitzer*, Mol.-Museum I, p. 93 ff. *Mahrenholtz*, Molière-Analecten (s. o.) c. III, und in dieser Biographie S. 12 u. S. 26.

9) *Riccoboni*, *Examen des Comédies de Molière*. Paris 1736. (Dresdner Kgl. Bibliothek) s. o. S. 14 und 15.

10) *Rousseau, Lettre à M. d'Alembert.* Amsterdam 1758 (s. in *Œuvres de Rousseau, Francfort s/M. Bechhold* 1855—1856. V. VIII, p. 250 ff.)

s. hierüber *Despois-Mesnard*, a. a. O. V. p. 373 ff. und unsere Biographie S. 217 und 218. Es ist sehr viel gegen *Rousseau* geschrieben worden; die wichtigsten Gegner führt *Mesnard*, a. a. O. an.

11) *La Harpe*, *Cours de littérature ancienne et moderne.* Paris 1799, t. V, p. 385—487.

12) *Cailhava*, *Etudes sur Molière*, Paris 1802. 1 Bd. (s. o. S. 17)

13) *Sainte-Beuve*, *Portraits littéraires*, V. II, Paris 1835.

vgl. *Moland*, a. a. O. V. VII, p. 524 und 525.

14) *Raynaud*, *Les médecins au temps de Molière*, Paris 1862. (s. o. S. 20.)

15) *Fournier*, *Le Roman de Molière*, Paris 1862 (s. o. S. 21.)

16) *Moland*, *Molière et la comédie italienne.* Paris 1867.

17) *Castil Blaze*, *Molière musicien*, 2 Bde. Paris 1852.

18) *Despois*, *Le théâtre français s. Louis XIV.* Paris 1874. Es kommen für Molière in Betracht: Liv. I, c. III, Liv. IV, c. I, Liv. V, c. III und Appendice Nr. I.

19) *Veuillot, Molière et Bourdaloue.* Paris et Bruxelles 1877.
20) *Lapomeraye, Molière et Bossuet,* Paris 1877.
21) *Génin, Lexique comparé de la langue de Molière,* Paris 1846.
22) *Lacroix, Bibliographie Moliéresque,* 2ᵃ *éd.* Paris 1875.
23) *Jeanell, La Morale de Molière,* Paris 1867.
24) *Janet, La Philosophie de Molière,* Artikel der Revue des deux Mondes 1881, 15. März.
vgl. über dieselbe: *A. Houssaye,* a. a. O.; Excurs V dieser Biographie.

b) deutsche Werke.

(Ueber die englische Molièreliteratur s. *Humbert:* Englands Urtheil über *Molière* und unsere Bemerkung über *Watson:* The life and genius of *Molière,* in Excurs V.)

1) *Lessing* in der Ausgabe von *Lachmann*;
vgl. die betr. Stellen in *Humbert's* Aufsatz: *Lessing* über *Molière,* Mol.-Museum, Heft III, S. 3—18.

2) *A. W. Schlegel,* Ueber dramatische Kunst und Literatur Th. II, S. 226—255. Heidelberg 1809;
vgl. *Humbert* in *Molière, Shakespeare* und die deutsche Kritik (s. u.) S. 1—60. *Gerth,* Ueber *Molière's Misanthrope* mit Bezugnahme auf das Urtheil von *A. W. Schlegel,* Puttbus 1841. *F. Jacobs* über *Molière,* herausgegeben von *Humbert,* Bielefeld 1879.

3) *Fritsche, Molière-Studien,* Danzig 1868;
vgl. *Revue critique d'hist. et de litt.* 1868, 2ᵉ sém. p. 140—144 (bei *Lacroix,* a. a. O. Nr. 1634).

4) *Humbert, Molière, Shakespeare* und die deutsche Kritik, Leipzig 1869; vgl. *Mahrenholtz,* Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur. III, S. 31—34.

5) *Lindau, Paul, Molière,* eine Ergänzung zur Biographie des Dichters. Leipzig 1872.
vgl. *Mangold,* Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, II, S. 26. *Scheffler* in *Herrig's* Archiv Band 59, S. 290 u. ff., *Mahrenholtz,* Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur III, S. 34 u. 35.

6) *Humbert, Englands Urtheil über Molière,* Bielefeld und Leipzig 1878;
vgl. *Mahrenholtz,* in *Herrig's* Archiv, Band 61, S. 348—350.

7) *Fischer, Molière, ein Beitrag zur Förderung des Studiums des Dichters.* Duisburg 1864. (Programm des Gymn. u. der Realschule.)

8) *Weyl, Beiträge zu den Molière-Studien.* Königsberg, 1870. (Gymn.-Programm.)

9) *Marckwald, Molière als Dramatiker.* Heidelberg 1860 (Dissertation).

vgl. *Humbert,* Mol.-Sh. u. d. d. Kr. S. 351—445.

10) *Wilke, Ce que Molière doit aux anciens poètes français.* Lauban 1880. (Gymn.-Programm);

vgl. *Knörich,* Mol.-Museum III, 148 u. 149. Litbl. für roman. und german. Philologie 1881, Aprilheft, und unsere Biographie, Nachtrag 2, S. 360.

11) *Mahrenholtz, Molière und die römische Komödie* in *Herrig's* Archiv, Band 56, S. 241—264.

12) *Derselbe, Molière in seinem Verhältniss zur spanischen Komödie,* ebendaselbst Band 60, S. 284 ff.

13) *Derselbe, Die weiblichen Charaktere in Molière's Komödien,* ebendas. Band 62, S. 255—272.

14) *Derselbe, Molière-Analecten* in: Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Band 2, S. 289 ff.

15) *Derselbe, Einige offene Fragen der Molière-Kritik*, ebendas. S. 473—490.

Capitel III.

Einzelausgaben und Schriften, die sich auf einzelne Komödien Molière's beziehen.

1) *Die Farcen;*

vgl. *Moland,* a. a. O. I, S. 233 ff., *Despois,* a. a. O. I, S. 3 ff., unsere Biographie S. 45—48, und *Klug, Molière in seinen Farcen und ersten Komödien.* Straussberg 1877 (Programm d. h. B. S. 3—6).

2) *L'Etourdi.* Ausgaben s. in dem Verzeichniss bei *Lacroix,* a. a. O. S. 386 ff.; vgl. ferner: *Moland,* a. a. O. I, S. 3—10, und: *Molière et la com. it.* p. 116 ff. *Despois,* a. a. O. S. 79—103. *Klug,* a. a. O. S. 7—13. *Mahrenholtz, Herrig's* Archiv, a. a. O. Band 62, S. 256—258, und diese Biographie S. 49—52.

3) *Le Dépit amoureux.* Ausgaben s. *Lacroix,* a. a. O.;

vgl. ferner *Moland,* a. a. O. Band I, p. 145—152 und: *Molière et la com. it.* p. 146 ff. *Despois,* Band I, p. 381—401. *Mahrenholtz, Herrig's* Archiv a. a. O. Band 62, S. 258 und 259. *Schack, Gesch. der span. Lit.* II, S. 685, III, S. 448. *Humbert, Mol., Sh. u. d. d. Kr.* S. 12. *Klug,* a. a. O. 13—17. Biographie S. 52—55.

4) *Les Précieuses ridicules* [1]). Die französischen Ausgaben s.

---

[1]) Ich lasse im Folgenden die leicht zugänglichen Ausgaben von *Moland* und *Despois* unerwähnt, wie auch: *Moland's* Schrift: *Mol. et la com. it.*

Lacroix, a. a. O. *Fritsche*, *ausgewählte Lustspiele Molière's*, Berlin, *Weidmann* 1875—1877, Band V. (s. über diese vortreffliche Ausgabe die Anzeigen von *Tobler*, *Zeitschr. für das Gymnasialwesen* 1879, S. 709 ff.; *Precine, C. O. f. d. Interessen des Realschulwesens* 1879, S. 64 f.; *Molièriste* August-Heft 1879 [*Du Monceau*], *Knörich*, in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur Band II, S. 73; *Laun*, in der o. a. Ausg. Band II; *Mahrenholtz*, *Molière's Préc. rid.* und *Ec. des Femmes* im Lichte der zeitgenössischen Kritik in *Herrig's* Archiv Band 62, S. 187 ff.) (Biographie S. 79—84.)

Indirecte Beziehung zu den *Précieuses* haben: *Livet*, *le dict. des Préc.* 2 Bände, Paris 1856; *derselbe: Précieux et précieuses*, Paris 1859; *Tiburtius*, *Molière und das Preziösenthum*, Jena 1875 (Dissert.); *Lotheissen*, *Gesch. der franz. Lit.* (s. u.) Band I, S. 153—164; *Fournel les Contemp. de Mol.* II, 503 ff. III, 208 ff. 291—312, und derselbe: *La Lit. indépendante* (s. u.); *Moland* im Molièriste, Juliheft; *Génin*, *Lexique comparé de la langue de Mol.* p. LXXIV.

4) Sganarelle. Ausgaben s. *Lacroix*, a. a. O.;
vgl. *Moland*, a. a. O. Band II, S. 67—74. *Despois*, a. a. O. Band II, S. 137—159. *Wilke*, a. a. O. S. 16 und 17. *Fournel*, *contemporains de Molière*, Band II, S. 169 f. *Campardon*, *Nouvelles pièces* S. 6 ff. und *derselbe*, *Documents inédits*, S. 3—8; in unserer Biographie S. 107—110.

5) Don Garcie de Navarre. Lacroix, a. a. O. Verzeichniss d. Ausgaben. Bei *Laun* noch nicht mit aufgenommen. Biographie 110—116.

6) L'École des Maris; Lacroix, a. a. O., *Laun* und *Knörich*, in der ang. Ausg. Band XIII [1]). *Mahrenholtz*, *Herrig's* Archiv a. a. O. Band 56, S. 242 ff.; *Wilke*, a. a. O. S. 17—20; Ueber die in Betracht kommende *Terenzliteratur* s. u. cap. IV; Biographie S. 116—124.

7) Les Fâcheux, Frz. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. *Fritsche* a. a. O. Band VII (s. über dieselbe: *Tobler*, a. a. O., *Knörich*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band VI, die Notiz *Fabers* im *Molièriste*, 1880, Aprilheft; *Wilke*, a. a. O. S. 17; Biographie S. 124—127).

8) L'École des Femmes. Franz. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. *Laun* a. a. O. Band X. *Mangold*, *Molière's Streit mit dem Hôtel de Bourgogne* (Zeitschr. für neufranz. Sprache und Lit.), Band I, Heft 2 und 3. *Mahrenholtz*, *Herrig's* Archiv Band 62, S. 187 ff.; *Fritsche*, Einl. z. Ausgabe d. Zélinde (s. o.). Für die gegen die Ecole des Femmes gerichtete Polemik s. cap. IV und V, *Livet*, im Molièriste, Februar und August 1880; und *Mahrenholtz*, *de Visé's vér. cr. de l'Ec. des F.* in Zeitschrift für neufranz. Sprache und Lit. II, S. 15.

---

[1]) Eine Recension dieser Ausg. wird der Verfasser demnächst in der Zeitschrift für neufrz. Sprache und Literatur erscheinen lassen.

9) *La Critique de l'École des Femmes* und *Impromptu de Versailles.* Dieselbe Literatur[1]). Biographie S. 131—151.

10) *Tartuffe.* Franz. Ausgaben, s. *Lacroix* a. a. O.; *Lion, Molière's ausgew. Werke,* Leipzig *(Teubner)* 1871—1876, Band II; *Laun* a. a. O. Band III, zweite Auflage. *Davin, les Sources du Tartuffe* (*le Monde* Jahrgang 1873, August und September); *Lacour, le Tartuffe p. ordre de Louis XIV,* Paris 1877. *Humbert, Molière, Sh. u. d. d. Kr.* S. 356 ff.; *Mangold, Molière's Tartuffe,* Oppeln *(G. Maske)* 1881 (s. des Verf. Anzeige im Ltbl. für rom. und germ. Phil. 1881, Heft 6); *Veuillot, Molière et Bourdaloue, Lotheissen,* S. 256—266 (s. o.). Die übrige deutsche Literatur kommt wenig in Betracht. Von Programmen sind zu nennen: *Richter, Casimir: Sur le Tartuffe de Molière,* Recklinghausen 1874; *Holtermann, Quelques observations sur le Tartuffe de Molière,* Elberfeld 1873, Gymn. und Realsch. Die an den *Tartuffe* sich knüpfende Polemik s. in c. IV und V. *Livet, im Moliériste,* Februar und August 1880. Biographie S. 172—187[2]).

11) *Le Festin de Pierre.* Franz. Ausg. s. *Lacroix,* a. a. O.; *Laun,* a. a. O. Band VII; *Mangold, Molière's Tartuffe* S. 94 ff.; *Mahrenholtz,* in *Herrig's* Archiv Band 63, S. 1 ff. und S. 177; *Lotheissen, Molière's Leben und Werke,* S. 266—278 ff.; Mol.-Museum Heft 2, S. 16—34 und Heft 3, S. 69—79. *Burgtorf,* Rostocker Dissert. 1874 u. d. T.: *Etude crit. et esthét s. le Festin de Pierre, com. de Mol.*; s. im Uebrigen c. III und IV.

12) *Le Mariage forcé.* Ausgaben s. *Lacroix,* a. a. O.; *Laun,* a. a. O. Band XII. Biographie S. 190 und 191.

13) *La Princesse d'Elide. Lacroix,* a. a. O. (Ausgabenverzeichniss); *Riccoboni,* a. a. O. S. 75 ff., S. 148; *v. Schack,* a. a. O. über Moreto; *Humbert,* a. a. O. S. 14; *Mahrenholtz,* in *Herrig's* Archiv Band 62, S. 261 und Band 60, S. 293. Im Uebrigen s. c. V. Biographie S. 192—195.

14) *L'Amour médecin.* Ausgaben s. *Lacroix,* a. a. O.; *Laun,* a. a. O. Band 9; *Raynaud,* a. a. O., S. 135 f.; *Mahrenholtz,* in *Herrig's* Archiv, Band 60, S. 288 u. 289. Biographie S. 195—197.

15) *Le Médecin malgré lui.* Ausgaben, *Lacroix,* a. a. O.; *Laun,* a. a. O., Band 9; *Wilke,* a. a. O., S. 8—11, s. im Uebrigen Biographie S. 197 und 198.

16) *Mélicerte, Pastorale comique, Sicilien.* Ausgaben s. *Lacroix,* a. a. O.; *Laun,* Band X (Sicilien). Biographie S. 199 f.

17) *Le Misanthrope.* Franz. Ausgaben, s. *Lacroix,* a. a. O.; Ausg. v. *Laun,* a. a. O. Band I; *Lion,* a. a. O. Band II. Zur Kritik s. *Rousseau,* a. a. O.; *Marckwald,* a. a. O. S. 29 f.; *Humbert,* a. a.

[1]) Für Werke, die nur ganz vereinzelt in Betracht kommen, sehe man die unserer Biographie hinzugefügten Noten, hier, wie auch sonst.

[2]) Ausserdem zu vgl. *Veseloffsky,* Molière-Studien I, Moskau 1879 (russisch).

O. S. 286 und 287; *Veuillot*, a. a. O. letzter Abschnitt; *Gérard de Boulan*, *L'Énigme d'Alceste* (Paris 1879); *Molièriste* 1879, Maiheft und Juliheft (*Thierry* und *Humbert*); *Lotheissen*, a. a. O. S. 278—286. Biographie, 216—225; *Veseloffsky*, Molière-Studien II (1881).

18) Amphitryon. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Génin*, a. a. O. p. LXXVII ff.; *Reinhardstoettner*, Plautinische Lustspiele in späterer Bearbeitung, Leipzig 1880, Band I.

vgl. *Knörich*, im Mol.-Museum III, 148; *Mahrenholtz*, in *Herrig's* Archiv Band 56, S. 249—254; *Lotheissen*, *Molière's Leben und Werke*, S. 217 und 218. Ueber die einschlägige Plautusliteratur s. c. IV der Bibliographie, vgl. Excurs IV; Biographie S. 225—230.

19) L'Avare. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O. *Laun*, a. a. O. Band V; *Lion*, a. a. O. Band IV. *Rousseau*, a. a. O.; *Humbert*, in *Herrig's* Archiv Band 36 u. d. Titel: *Molière's Avare* und *Plautus' Aulularia*, und derselbe: Mol., Sh. u. d. d. Kritik, S. 417 ff.; *Mahrenholtz*, *Herrig's* Archiv Band 56, S. 254—260. Von Programmen und Dissertationen: *Bromig*, Burgsteinfurt 1854, Gymn.-Programm; *Eckstein*, *Essai sur l'Avare de Molière*, Marburg 1866, Dissertation; *König*, Corbach 1871, Gymn.-Programm; *Scheltz*, Eisleben 1872, Realschulprogramm; *Meurer*, *Larivey's* »*les Esprits*« als Quelle zu *Molière's Avare etc.*, Jena 1873, Dissertation; *Groon*, Verden, Gymn.-Programm 1875. (Die einschlägige Plautusliteratur s. c. IV d. Bibliographie.) Biographie S. 230—237.

20) George Dandin. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band XI. *Rousseau*, a. a. O.; *Wilken*, a. a. O. S. 11—14; *Mahrenholtz*, in *Herrig's* Archiv Band 62, S. 265 und 266; Biographie S. 238—241.

21) M. de Pourceaugnac. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band XI; *Wilke*, a. a. O. S. 14—17; *Mahrenholtz*, in *Herrig's* Archiv Band 61, Heft 3 und 4 unter Miscellen (Nachweis, dass der *Pourceaugnac* in *Kotzebue's* »Pachter Feldkümmel« verwerthet ist) und Band 62, Heft 1 unter Miscellen (*Pourceaugnac* und *Kotzebue's* »Rochus Pumpernickel«). *Molièriste* 1879, Augustheft (*Jules Couet*); *Schweitzer*, Mol.-Museum III, S. 105 ff. Biographie S. 241—247.

22) Le Bourgeois gentilhomme. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band IV; *Fritsche*, a. a. O. Band IV.

vgl. hierüber *Knörich*, a. a. O. und *Richter*, Zeitschr. für das Realschulwesen IV, S. 12. Ueber *Rotrou's Sœur* und ihr Verhältniss zum B. g. s. d. betr. Abschnitt (XI) der Biographie S. 248—255.

23) Les Fourberies de Scapin. Franz. Ausgaben, s. *Lacroix*, a. a. O.

vgl. *Humbert*, Progr. der Realschule zu Elberfeld 1859 unter

dem Titel: *Les Phormion de Térence et les Fourberies de Scapin; Mahrenholtz*, in *Herrig's* Archiv Band 56, S. 260—263; *Klein, Gesch. des Dramas*, Band II, S. 625; Molière-Museum III, S. 108 ff. Terenzliteratur s. c. IV. Biographie S. 255—258.

24) *Les Amants magnifiques.* Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. Deutsch nicht separat edirt; *Mahrenholtz*, in *Herrig's* Archiv Band 62, S. 261 und 266.

25) *Psyché.* Nur theilweise ein Stück *Molière's*, daher hier zu übergehen. Biographie S. 259—264.

26) Comtesse d'Escarbagnas. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O. und *Laun*, a. a. O. Band XII. Nicht besonders in ästhetisch-kritischer Weise behandelt. Biographie S. 264—266.

27) Les Femmes savantes. Ausgaben: *Lacroix*, a. a. O.; *Laun*, a. a. O. Band II; *Lion*, a. a. O. Band I; *Fritsche*, a. a. O. Band VI; vgl. *Knörich*, a. a. O.; *Richter*, a. a. O.; *Fournel, les Contemp. de Mol.* III, S. 211—247. Indirecte Beziehung haben: *Ménagiana, Mercure galant, Œuvres galants de Cotin* u. a. (s. die Noten in Abschnitt XII, c. 3 der Biographie); s. endlich *Humbert*, in *Herrig's* Archiv Band 18, u. d. Titel: Die *Femmes savantes* und ihr angebliches spanisches Original. *Mahrenholtz*, ebendas. Band 60, S. 289 und 290, Band 62, S. 262—264. Biographie S. 266 ff.

28) Le Malade imaginaire. Ausgaben bei *Lacroix*, a. a. O. vgl. über das Verhältniss der Ausgaben namentlich *Moland's* Einleitung zu *Malade imaginaire* Band VII und auch dessen Einleitung zu *Elomire hypocondre*, Band V; *Laun*, a. a. O. Band VIII; vgl. *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur, Band II, S. 487—490; *Wilke*, a. a. O. S. 20 und 21; *Thierry, Documents sur le Malade imaginaire*, Paris 1880. Von indirectem Nutzen ist: *Raynaud, les Médecins au temps de Molière* (s. o.). Der vollständigere Text der Promotionsscene wieder abgedruckt von *Hillemacher* in seiner Molièreausgabe (s. o.) c. I, Nr. 22. Biographie S. 277 ff.

Capitel IV.

Die auf Molière bezüglichen Pamphlete und Apologien.

1659. *1) La déroute des précieuses, mascarade*, Paris, *Alex. Lesselin* (wieder abgedr. bei *Fournel, Contemp. de Molière*, T. II.).

1660. *2) Récit en prose et en vers de la France des Précieuses p. Mlle Desjardins*, Paris, *G. de Luyne* (wieder abgedr. bei *Despois*, a. a. O., T. II, 118 ff.).

1660. *3) Somaize, Antoine Baudeau de: La Pompe Funèbre de M. Scarron*, Paris, *J. Ribou.*

1660. *4) Le songe du Resveur*, Paris, *G. de Luyne* (Apologie Molière's gegenüber der unter 3) angeführten Schmähschrift), wieder abgedruckt von *Lacroix*, in der Coll. Mol. Genève, *J. Gay*, 1867.

1660. *5) Les véritables Prétieuses* p. *Somaize*, Paris, *J. Ribou*, wiederholt die Burleske: *La Mort de Leusses-tu-cru: Œuvres de Somaize*, Paris 1661, Bd. I (Berliner Kgl. Bibl.), wieder abgedruckt von *Lacroix* in der Coll. Mol., Genève, *J. Gay*, 1868 und von *Livet*, in *le Dictionnaire des Précieuses*, Paris 1856, Bd. II.

1660. *6) Le Procez des Précieuses, p. Somaize*, Paris, *J. Ribou*, zweite Ausgabe bei *J. Guignard* 1661 (in *Œuvres de Somaize* und *Livet*, a. a. O. Bd. II).

1660. *7) Les Prétieuses ridicules, com. de Molière, mises en vers p. Somaize*, Paris, *J. Ribou* und *J. Guignard* 1661 (in *Œuvres de Somaize* I, 1661 und *Livet*, a. a. O. Bd. II). Es kommt die Vorrede und die Dedicationsepistel in Betracht (über Somaize s. *Mahrenholtz, Herrig's Archiv* Bd. 62).

1663. *8) de Visé, Zélinde, ou la vér. crit. de l'Escole des Femmes*, Paris, *G. de Luyne*, zweiter Abdruck, Amsterdam, *Raphael Smith*, 1664. Wieder abgedruckt nach der Originalausgabe (Kgl. Bibl. zu Dresden) von *Lacroix*, Genève, *J. Gay*, 1868 in der Coll. Mol., und von *Fritsche* (Mol.-Mus. Heft 3. Zur Literatur s. I b, Nr. 2.).

1663. *9) Boursault, Le Portrait du Peintre.* Paris. *Ch. de Sercy.* Nachdruck in Amsterdam 1662 (?). *Lacroix*, a. a. O. Nr. 1147 Note; in *Œuvres de Boursault*, Paris 1736. Bd. I, wieder abgedruckt bei *Fournel*, a. a. O. Bd. II (z. Lit.: s. *Mangold, Molière's Streit mit dem Hôtel de Bourgogne*, a. a. O.); *Mahrenholtz, Herrig's* Archiv, Bd. 62 a. a. O. und unsere Biographie, Abschnitt VI, c. 2. (vgl. No. 16).

1663. *10) Le Panegyrique de l'Ecole des Femmes*, par *Robinet.* Paris 1663. *Pépingué;* äusserst selten (s. *Fournel*, a. a. O. I, 100 und *Despois*, a. a. O. III, 145).

1664. *11) La Vengeance des marquis*, p. *de Villiers* (?). Paris. *Estienne Loyson;* wieder abgedruckt bei *Fournel*, a. a. O. T. I. und *Lacroix* in der Coll. Mol. 1869. Zur Liter. s. *Mangold* und *Mahrenholtz*, sub 9 und sub I b, 2. *Knörich*, in seiner Ausgabe des *Villiers*schen *Festin de Pierre* (s. o. I b, 2) p. VIII und IX. *Fritsche*, Einleitung zur Ausgabe der »Zélinde« a. a. O. S. 23 und 24.

12) L'Impromptu de l'hostel de Condé, p. *Montfleury.* Paris, *Pépingué* 1664; wieder abgedruckt bei *Fournel*, a. a. O. I. Zur Literatur s. sub 9 und 10.

1664. *13) La Guerre comique, ou la défense de l'Escole des Femmes*, p. *de la Croix.* Paris. *P. Bienfait;* wieder abgedruckt in

der Coll. Mol. Genève. *J. Gay,* 1868. *Despois*, a. a. O. Bd. III, S. 148, Nr. 2. *Fournel,* a. a. O. Bd. I, S. 101. *Moland,* a. a. O. Bd. VII, S. 472.

1664. *14) Les Amours de Calotin*, p. *Chevalier.* Paris. *G. Quinet;* wieder abgedruckt in der Coll. Mol. Turin. *J. Gay,* 1870 und bei *Fournel,* Bd. I, theilweise (s. daselbst die Notiz über *Chevalier*).

15) Für die Tartuffe- und Don-Juan-Polemik s. die betr. Bde. der Ausgaben von *Moland* und *Despois-Mesnard*, *Mangold's* Tartuffe a. a. O. und unsere Biographie Abschnitt VII, c. 3 und 7.

16) Œuvres de Boursault. Paris 1860, éd. *Berriat-Saint-Prix.* Es kommen hauptsächlich in Betracht: *Stances à Molière,* 1663. *Satire* II, 1664, *Art poétique* und *Discours au Roy* 1665. (vgl. No. 9).

17) Sermon de Bourdaloue s. la com. du Tartuffe (s. Œuvres de Bourdaloue. Paris 1822—1826).

18) Elomire hypocondre, *ou les médecins vengez* p. *Boulanger de Chalussay.* Paris, chez *de Sercy.* 1670, 2ème éd. 1672, wieder herausgegeben von *Lacroix,* Genève, *J. Gay.* 1867 (Coll. Mol.) und von *Livet,* Paris 1875.

vgl. *Moland,* a. a. O. V, S. 523 ff.

19) L'Enfer burlesque, p. *Jaulnay*, 1668, ohne nähere Angabe; zweite Ausgabe, Paris, *J. B. Loyson,* 1671; dritte Ausgabe, Cologne, chez *Jean le Blanc* 1677; wieder abgedruckt in der Coll. Mol. Genève, *J. Gay* 1868.

vgl. *Moland,* vol. VII, p. 421.

1672. *20) Le Mariage sans mariage*, p. *Marcel.* Paris. *Le Monnier.*

vgl. *Lacroix,* a. a. O. Nr. 1161 Note.

1673. *21) de Visé*, *Convers. dans une ruelle de Paris*, erschienen im *Mercure galant.* T. IV, p. 302 ff., wieder abgedruckt bei *Malassis*, *Molière jugé p. ses contemporains* (s. o.).

vgl. *Moland*, Bd. VII, p. 422 ff.

1673. *22) Brécourt, L'Ombre de Molière*, Paris, *Cl. Barbin* und bei *Elzevir* 1675, 1678 und 1681 wieder abgedruckt.

vgl. *Fournel,* a. a. O. Bd. I, die Ausgabe und die notice; ebenso *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, 300—302.

1674. *23) L'Ombre de Molière et son épitaphe,* Paris, *J. B. Loyson;* identisch mit 24.

1673. *24) Sur la mort véritable et imaginaire de Molière* p. *Dassoucy,* Paris, *J. B. Loyson* (s. 23) und zweite Ausgabe, Paris, *Olivier Desvarennes,* 1673; s. *Lacroix,* Nr. 1201 und 1202 Note.

1674. *25) Descente de l'âme de Molière dans les champs Elisées* p. *Dorimond,* Lyon, *A. Jullieron;* s. *Lacroix,* Nr. 1200 Note.

1673. *26) Sonnet sur la sépulture de Jean Baptiste Poclin, dit Molière etc.;* wieder abgedruckt bei *Taschereau*, *hist. de la vie et des ouvrages de Molière,* 5ème édition.

1690. *27) Entretien de Scarron et de Molière.* Cologne, *P. Marteau.* Verfasser nicht ermittelt; sehr selten.

1694. *28) Molière comédien aux Champs Elisées,* Paris, und Nachdruck zu Amsterdam 1697 (Kgl. Bibl. zu Dresden).

vgl. *Mahrenholtz,* Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, 294 und 295. *Knörich,* im Mol.-Mus., Heft 3, S. 152 und 153.

1699. *29) Dialogue critique dans les Champs Elisées,* in den *Diversités curieuses,* T. IV (s. Biographie Excurs I). (Die *Div. cur.* in der Grossherzogl. Bibl. zu Oldenburg.)

1700. *30) Fontenelle, Dialogues des morts.* Paris, *Brunet*; enthält den »Dialogue entre Paracelse et Molière« und *Vauvenargues* Suppl. aux œuvres compl. Paris, *Belin* 1820; den Dialog: »Molière et un jeune homme«, bei *Moland,* VII, 511 und 512.

1709. *31) Molière et Mercure aux prises avec les philosophes.* Amsterdam.

vgl. *Mahrenholtz,* Zeitschr. für neufranz. Sprache u. Literatur II, 289—291.

1723. *32) Entretien de Sixte-Quint et de Molière.* Amsterdam 1723, in den *Entretiens des ombres aux Champs Elisées.* T. I, p. 105—208;

vgl. *Schweitzer* im Mol.-Museum, Heft I, S. XCI.

33) Eloges de Molière: 1) p. de Chamfort. Paris. Veuve Regnard 1769. *2) p. Gaillard* 1769 in den *Mélanges de Gaillard,* Paris, *H. Agasse,* 1800, t. I. *3) Discours prononcé par Molière le jour de sa Réception posthume à l'Académie, avec la Réponse.* (Verfasser ist *Cailvaha.*) Amsterdam und Paris 1779.

Diese drei sind die noch jetzt interessanten von den bei *Lacroix,* a. a. O. Nr. 1129—1139 angeführten »Eloges de Molière«.

34) Epitaphes s. die Note zu Abschnitt XII, S. 292 unserer Biographie.

Capitel V.

Werke, welche directe Beziehung auf Molière haben.

a) Vorläufer und Zeitgenossen.

1) Boisrobert, La Belle Plaideuse, 1. Ausg. *Guid. de Luyne,* Paris 1655 (s. Biogr. S. 64—66).

2) Cyrano de Bergerac, Le Pédant joué 1654 (in Œuvres diverses de C. de Bergerac), s. über Cyrano *Fournel,* Lit. indép. S. 53 ff.

3) *Œuvres de Chapelle et de Bachaumont, p. p. Saint-Marc.* Paris. *Quillaut* 1755.

4) *Scarron, Œuvres.* Amsterdam 1737. 7 Bde., u. Paris 1784. vgl. den Abschnitt bei *Fournel,* Lit. indép. und *Lotheissen*, Geschichte der franz. Lit. I, 476 ff.

5) *Boursault, Lettres nouvelles,* Paris 1736. (s. Nachtrag II, in unserer Biographie.)

6) *Rotrou, Œuvres p. Viollet le Duc,* Paris 1870.

vgl. Les deux Sosies, la Sœur. (S. Excurs IV der Biographie.)

7) *Fournel, Les Contemporains de Molière*, III. Bd. Paris 1863—1866. Sammlung von Wiederabdrücken, Bruchstücken und historischen Einführungen gleichzeitiger Komödien, Ballettexte etc.

b) Spätere Werke.

1) *Brossette, Eclaircissements sur les œuvres de Molière.* Fragmente davon in den Récréations littéraires des *Cizeron Rival,* Paris, *Dessaint,* 1765, p. 1—25.

2) *Naudaeana et Patiniana,* Paris 1701.

vgl. *Schweitzer,* Mol.-Museum I, p. LXI Anm.

3) *Patiniana, Lettres nouvelles,* éd. Reveillé-Pariset, 3 voll. Paris. *J. B. Baillère* 1846.

4) *Boloeana,* Amsterdam 1742.

c) Antike Werke.

1) *Plauti comoediae,* ed. *Fleckeisen,* 2 Bde. Leipzig 1850 u. 1851.

2) *Plautus' ausgewählte Lustspiele* von *Lorenz*, 3 Bde. Berlin 1866—1869.

(Die *Aulularia*, welche bei beiden, wie auch bei *Ritschl* fehlt, s. in der Ausgabe von *Ch. H. Weise,* t. I, Leipzig 1842.)

Vgl. *Ritschl*, *Parerga,* Leipzig 1845; *Hertzberg,* Einleitung zur Uebers. ausgew. Komödien des Plautus; *Mommsen*, Römische Geschichte, dritte Aufl. I, S. 894 ff.; *Ludewig,* im Rhein. Museum III, 198; *Klein,* Geschichte des Dramas, Bd. II; *C. v. Reinhardstöttner,* die plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen. I. Amphitruo. Leipzig 1880.

3) *Terentii comoediae* ed. *Fleckeisen.* Leipzig 1857.

vgl. *Teuffel,* Rhein. Museum VII, S. 48 und ebendas. VIII über den Prologus der Aulularia.

d) Spanier.

1) *Lope de Vega,* Obras dramaticas escogidas p. *D. E. Hartzembusch,* Madrid 1853 ff., 3 Bde.

2) *Tirso de Molina*, *Obras dramaticas escogidas*, p. *D. E. Hartzembusch*, Madrid 1839—1842, 12 Bde.

3) *Moreto*, *El desden con el desden;* wieder abgedruckt bei *Lemcke*, Handbuch der span. Literatur III, 526 ff.

4) *Calderon*, *Las comedias de D. Pedro C. de la Barca por J. J. Keil*, 4 ti. Leipzig 1827—1830.

5) *v. Schack*, *Geschichte der spanischen Literatur*, 3 Bde., Berlin 1846.

6) *Klein*, *Geschichte des Drama's*, Bd. IX—XI, Leipzig 1865—1875.

e) Italiener.

1) *Moland*, *Molière et la comédie italienne.* (s. o.)

2) *Klein*, *Geschichte des Drama's*, Bd. IV—VII. (s. o.)

3) *Despois*, *Œuvres de Molière*, T. I. Appendice z. Étourdi.

Capitel VI.

Bearbeitungen Molière'scher Komödien.

(Die eigentlichen Uebersetzungen s. b. *Lacroix*, a. a. O. Verzeichniss p. 147—207; *Schweitzer*, Mol.-Museum, Heft I, S. XXXVI ff. und die Nachträge im Abschnitt XIV der Biographie.)

a) Englische.

I. Etourdi. 1) *Sir Martin Mar-All*, *by W. Cavendish*, *duke of Newcastle*, dann theatralisch zurecht gemacht von *Dryden*, zuerst aufgeführt *1667*.

2) *The School for Guardians*, *by Arthur Murphy 1767*. (Étourdi II. 3. imitirt.)

3) *The Corangling Lovers or The invisible Mistress by Edward Ravenscroft.* 1677.

4) *An Evening's Love by Dryden.* 1671.

5) *The Mistake by John Vanbrugh.* 1706.

II. Précieuses Ridicules, bearbeitet von *Richard Fleckuve* 1667, von Mad. *Aphra Ben* (1682), von *Th. Shadwell* unter dem Titel: *Bury fair* 1689; endlich Mr. *Miller*, »*The Man of Taste*«. 1782. Daselbst auch Verwerthung des Etourdi und Sganarelle.

III. Sganarelle, bearbeitet 1) von *William Davenant*, dann 1677 von *Thomas Rawlins* unter dem Titel: *Tom Essence or the Modish Wife.* 1677.

2) *The Imaginary Cuckold.* 1733.

IV. Fâcheux. The Sullen Lovers by Shadwell. 1668.

V. L'Ecole des Maris. The School for Guardians, s. o. sub I, 2. (Zugleich auch Nachahmung des *Etourdi* und der *Ecole des Femmes.*)

VI. Ecole des Femmes. 1) Sir Salomon, or the Cautious, Coxcomb, by John Caryl, 1669. *2) The Mulberry Garden by Ch. Sedley* 1688. Andere für uns ganz unwichtige Nachahmungen und Benutzungen dieses Stückes giebt *H. van Laun* (Moliériste, 1880, August- und Novemberheft) an.

VII. Tartuffe. 1) Tartuffe or the French Puritan by *Mathew Medbourne,* 1690. *2) The English Friar* by *J. Crowne,* 1690. *3) The Nonjuror* by *C. Cibber,* 1717. *4) The Hypocrite* by *J. Bickerstaff,* 1768.

VIII. L'Amour Médecin und *Médecin malgré lui.*

1) The Dumb Lady, or the Farrier made a physician by *John Lacy,* 1672 [1]).

2) Sir Patient Fancy by Mme *Aphra Ben,* 1678. (Zugleich Verwerthung des »Malade imaginaire«.)

3) The Metamorphosis or the Old Lover Outwitted, 1704. (Médecin malgré lui.)

4) The Quacks by *Swiney,* 1705. (L'Amour médecin.)

5) The Mock Doctor, by *Fielding,* 1733. (Médecin malgré lui.)

6) Art and Nature by *Miller,* 1738. (L'Amour médecin.)

7) Dr. Last in his Chariot, 1769. (L'Amour médecin und Malade imaginaire.)

8) Loves Contrivance by Mme *Centlire.* (Médecin malgré lui.)

IX. Misanthrope. 1) The Double Dealer, by *Congreve* 1761 und bearbeitet von *Th. Dibdin* 1816. *(Wicherley's »Plain Dealer«* s. c. VI.)

2) The Way of the World, 1700. (Misanthrope II, 5 nachgeahmt.)

X. Le Sicilien. 1) The country wit by *John Crowne* 1675.

2) The Tender husband, by *Richard Steele* 1703. (Sicilien, Sc. 12 nachgeahmt.)

3) The Metamorphosis by *Ch. Dibdin,* 1776. (Hier auch Amphitryon und George Dandin nachgeahmt.)

XI. Amphitryon. 1) Amphitryon by *Dryden,* 1790; *2)* s. X, 3.

XII. L'Avare. 1) *Love for Love,* by *Congreve,* 1695 (auch Nachahmung einer Scene des »Don Juan« und einzelner Charaktere des »Misanthrope«). *2) The Miser* by *Shadwell. 3) The Miser* by *H. Fielding* 1734.

---

[1]) Druckort dieser und der vorhergehenden Bearbeitungen ist London.

XIII. Don Juan. The Libertine, by *Shadwell* 1676.

XIV. George Dandin. 1) s. X, 3. *2) The Amorous Widow, or The Wanton wife, by Th. Betterton* 1677.

XV. Le Bourgeois gentilhomme. Mamamouchi or the Citizen turned gentleman, by *Ravenscroft* 1675.

XVI. Les Fourberies de Scapin. The Hypocondriac, by *Th. Otway* 1701.

XVII. Le Malade imaginaire (s. VIII, 2, 7).

s. über diese Bearbeitungen: *H. van Laun* im Molièriste, August, November 1880, Mai 1881 und *Fournier, Roman de Molière,* S. 241 ff.

b) Französische.

I. Le docteur Amoureux. Le Pédagogue amoureux, p. *Chevalier,* Paris, *Pierre Baudoyn fils,* 1665.

II. Sganarelle. Les amours d'Alcippe et de Céphise, p. Francais Donneau, Paris 1661, 1662 und Amsterdam *(Elzevir)* 1666 wieder abgedruckt.

III. Tartuffe. 1) Le Faux Honette homme p. *Dufresny,* Paris 1703. *2) Derselbe, Le Faux Sincère,* ebendas. 1731. *3) Tartuffe,* p. *Dancourt,* Paris 1708. *4) La Femme docteur ou la Théologie janséniste,* Paris 1736. *5) Le Tartuffe Femelle,* p. *A. Vigneau,* Paris et Marseille 1845. *6) Le Tartuffe Roi,* p. *Besse-Deslarzes* (politisches, gegen Russland gerichtetes Tendenzstück). 1855, Paris, *Edwin Tross. 7) L'Orgon de Tartuffe,* p. *Jouhaud,* Paris, *Tresse,* 1873.

IV. Misanthrope. 1) Le Philinte de Molière, p. *Fabre d'Eglantine,* Paris, *Prault* 1791 (s. Biographie S. 15). *2) Le Misanthrope travesti,* Castre, Rodière 1797. Patoisstück (beide sehr selten). *3) Alceste à la Campagne,* Paris, *Barba* 1798 (schon 1780 und 1793 aufgeführt; äusserst selten). *4) La Cour de Celimène,* Paris, *Michel Lévy,* 1855.

V. Don Juan. 1) Le Nouveau Festin de Pierre, p. *Rosimond,* Paris, *Fr. Clouzier,* 1670. *2) Le Festin de Pierre,* p. *Th. Corneille* (s. *Mahrenholtz,* Mol.-Museum III, 69 ff.). *3) Don Juan Converti* (7 Acte) p. *Désiré Laverdant,* Paris, *J. Hetzel,* 1864.

Die übrigen Bearbeitungen (s. *Lacroix,* a. a. O. c. XV) scheinen ohne besonderen literarischen Werth zu sein, sind auch äusserst selten und auf deutschen Bibliotheken garnicht zu finden.

Ueber versifizirte Umarbeitungen, Theaterbearbeitungen, Umänderungen in Opern, Ballete und Vaudevilles; s. ebenfalls *Lacroix,* a. a. O. c. XII, XIII und XIV.

c) Deutsche.

Es kommen besonders »Tartuffe« und die beiden »Schulen« in Betracht.

I. Tartuffe. 1) Pietisterei im Fischbeinrocke, von Frau *Gottsched*, Rostock 1737 (s. *Mangold*, a. a. O. S. 152).

2) Der Betbruder, von *Fr. H. Unger*, Berlin 1787.

s. Biogr. Abschn. XIV, *Mangold*, a. a. O. S. 153.

3) Tartuffe in Deutschland, von *Zschokke*, in seinem Buche: *Molière's Lustspiele und Possen*, Zürich 1805. *Mangold*, a. a. O. Bd. III, S. 154.

4) Gutzkow, *Urbild des Tartuffe*, 1844 (s. *Lindau*, Literarische Rücksichtslosigkeiten S. 179—193); *Mahrenholtz*, in Molière-Analecten, a. a. O. S. 302—304; *Mangold*, a. a. O. S. 154.

II. Ecole des Maris und *Ecole des Femmes. 1) Die Schule der Frauen*, frei bearbeitet von *A. v. Kotzebue*. Leipzig 1805, und in seinen gesammelten Werken, Leipzig 1828.

2) Die Männerschule, bearbeitet von *Fr. H. Bothe*. Mannheim 1822 (Berliner Kgl. Bibl.).

3) Das Landmädchen oder *Weiberlist geht über Alles*, von *Bernhard Christophe d'Arien*. Schwerin und Weimar, *Bödner* 1794 (fehlt auf den grösseren deutschen Bibliotheken).

III. Médecin malgré lui. Hans Wurst, Doctor nolens volens, Posse von *W. Chr. S. Mylius*, Frankfurt a. M. *Flittner* 1778 (dgl.).

IV. Fâcheux. Die Plagegeister. Lustspiel und Ballet in drei Aufzügen. Oldenburg, *Schultze* 1855.

V. Femmes savantes. Die belesenen Jungfern, Posse in einem Aufzuge, von *J. G. Dyck*. Leipzig, *Dyck* 1789.

VI. Fourberies de Scapin. So prellt man die Füchse, oder Wurst wider Wurst, von *W. C. S. Mylius*, Halle, *Hendel* 1776.

d) Italienische und spanische.

I. Ecole des Maris. Il Conte d'Altemura, Lucca, *Dom. Ciufetti* 1672 (s. *Lacroix*, a. a. O. 598).

II. Tartuffe. Il Don Pitone, da Girolamo Gigli. Lucca, *Marescandoli* 1711.

III. Del Molière Redivivo *le Nuove Forberie del servitore Scappino (Fourberies de Scapin)*, Norimberga, *Gio. Giacomo Wolrab* 1723 (s. *Lacroix*, a. a. O. 611 Note).

Ueber *Moratin*, den spanischen Uebersetzer Molière's, s. Biogr. Abschn. XIV.

e) Dänische.

s. *Holberg, Considéré comme imitateur de Molière*, p. *Legrelle*. Paris, *Hachette* 1864. *Laun*, Mol.-Museum, Heft 2, S. 7—16 und unsere Biographie Abschn. XIV.

Capitel VII.

Nachbildungen und Benutzungen Molière'scher Stücke bei nichtfranzösischen Dichtern.

a) England.

1) Wicherley. The Country wife und *Plain Dealer.* Die Moliéristen sind über Wicherley's Verhältniss zu Molière's Misanthrope sehr im Unklaren. *Despois-Mesnard,* a. a. O. V, S. 418, giebt die generellen Verschiedenheiten zu; *van Laun* (Moliériste, Maiheft 1881, S. 55) will eine Nachahmung einzelner Scenen des Misanthrope im *Plain Dealer* wiederfinden. Am treffendsten *Macaulay, Comic dramatists of the English Restoration.*

2) Sheridan. The School for Scandal. Auch hier Verschiedenheit der Ansichten. *Laun,* a. a. O. I, S. 9, findet, dass »die Salonscene des zweiten Actes« dem »Misanthrope« nachgeahmt sei; *van Laun,* a. a. O. S. 55, dass IV, 3 desselben Stückes auf den Tartuffe (IV, 5) zurückgehe; *Legrelle* will Nachahmungen der »Ecole des Femmes«, des »Misanthrope« und »Tartuffe« entdecken. Unsere Ansicht s. Biogr. Abschn. XIV.

3) Mme Emilie de Girardin, Lady Tartuffe 1853 (s. *Mangold,* a. a. O. S. 148). Kann kaum als Nachbildung betrachtet werden (s. Biogr. Abschn. XIV).

b) Deutschland.

1) Elias Schlegel. Der geheimnissvolle und der geschäftige Müssiggänger. Sind keine eigentlichen Nachbildungen (s. Biogr. Abschn. XIV).

2) Lessing. Es kommen in Betracht: »Junger Gelehrter«, »Freigeist«, »Misogyn«, »Schatz«, »Alte Jungfer«; »Damon« wird von *Legrelle* fälschlich als Nachahmung Molière's aufgefasst.

s. *Mahrenholtz,* Archiv für Literaturgeschichte 1879, Octoberheft, S. 35—38.

3) A. v. Kotzebue. Es kommen in Betracht: »Pachter Feldkümmel« (Nachahmung von Molière's »Pourceaugnac«), »Rochus Pumpernickel« (Contamination von »Malade imaginaire« u. »Mr. de Pourceaugnac«), »Der verliebte Zwist« (freie Nachbildung der Anfangsscene des »Médecin malgré lui«), »Gottlieb Mercks« (die Türkenscene im »Bourgeois gentilhomme« frei benutzt), »Menschenhass und Reue« (Misanthrope).

s. *Mahrenholtz* in *Herrig's* Archiv, Bd. 61, Heft 3 und 4, und Bd. 62, Heft 1 s. Miscellen.

c) Spanien.

A. Moratin. Ueber dessen »Mogigata« und »Comedia nueva«, sowie über sein Verhältniss zu Molière s. unsere Biogr., Abschn. XIV.

d) Italien.

Ueber *Goldoni's* Verhältniss zu Molière s. Abschnitt XIV der Biographie.

Capitel VIII.

Biographische Schriften.

a) Zeitgenossen.

1) Registre de la Grange (1658—1685), *précédé d'une Notice biographique, publié par les soins de la Comédie française,* Paris 1876. *J. Claye* (s. Biogr. S. 3 u. 4), *Schweitzer,* a. a. O. p. LXXIII.

2) Derselbe und *Vinot* in der Einleitung der Ausgabe von 1682 (abgedr. bei *Despois,* a. a. O. Bd. I). Ueber *Vinot* s. *Lacroix,* im Moliériste, Octoberheft 1880 und über *La Grange, Schweitzer,* Mol.-Museum I, p. LXXXV.

3) Chapuzeau, Histoire du théâtre français divisé en trois parts, Lyon 1674, Abdruck von *Fournier,* Bruxelles 1867 und *G. Monval,* Paris 1876 (in der ersten Ausg. S. 195 ff.). Zur Literatur: *Fournel, Contemporains de Molière.* I, 335. III, 205. *Schweitzer,* Mol.-Mus. I, LXXVIII u. LXIX; *Mangold,* Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II, 171 u. 172; *Mahrenholtz,* ebendas. II, 291 ff., *Lacroix,* a. a. O. Nr. 1107 u. 1108 Noten.

4) La Fameuse Comédienne, ou l'histoire de la Guérin etc. erste (?) Ausgabe, Francfort, chez *Franz Rottenberg.* Andere Ausgaben: Dombes 1790, Francfort 1697, eine ohne Datum und Ortsangabe. Reproducirt in Coll. Mol., Genève 1868, in *Œuvres inédites de la Fontaine,* Paris, *Hachette,* 1863 (beide von *Lacroix*), von *J. Bonnassies,* Paris, *Barraud* 1870, 2 mal von *Livet,* Paris 1876 u. 1878 (chez Liseux).

Zur Lit. s. *Lacroix,* a. a. O. *Bonnassies' Notice bibliogr.* s. Ausgabe; *Livet,* Einleitungen und Excurse seiner beiden Ausgaben; *Mahrenholtz, Herrig's* Archiv Bd. 63, S. 335 ff.

5) Tallemant des Réaux, Historiettes, als Manuscript hinterlassene erste Ausgabe von *Monmerqué* und *Taschereau,* Paris 1833; zweite Ausgabe (Nachdruck), Brüssel 1840; dritte Ausgabe in 9 Bänden, Paris, *Techener* 1854—1860.

6) Poisson. Mlle Angelique, Lettres sur la vie et les ouvrages de Molière im Mercure de France 1740, Mai und Juni;

vgl. *Despois,* a. a. O. III. S. 383, die auf Molière's Person bezügliche Stelle; *Schweitzer,* a. a. O. I. p. LXX.

7) Trallage. Notes et documents sur l'histoire du Théâtre de Paris. Extraits du manuscrit de J. N. du Trallage. (Nouv. Coll. Mol. 1880); vgl. Mol.-Mus. I, p. LXX; *Livet*, Moliériste 1880, Octoberheft, *Bayle*, Dict. hist., éd. 1697 Art. Pocquelin.

b) 18. Jahrhundert.

1) Grimarest, vie de M. de Molière, Paris, Riboul 1705, Nachdruck Bruxelles, *Jean de Smedt*, 1706, in's Holländische übersetzt Amsterdam 1705, ten Horn; in's Deutsche, Augsburg 1711. Abdruck von *Malassis*, Paris, Liseux 1877; ebendas. die daran sich schliessende Polemik.
vgl. *Lacroix*, a. a. O. 983, 985 Noten; *Schweitzer*, a. a. O. LXXXVII ff.; *Mahrenholtz*, Zeitschr. für neufranz. Sprache und Literatur II p. 289; *Soulié*, Recherches s. *Molière et sa famille*, Paris 1863, Biographie S. 12 und 13; und *Campardon*, *Documents inédits*, Paris 1871; *Campardon*, *Nouvelles pièces*, Paris 1876; Biographie S. 13, 298 und 299; *Malassis* Einleitung zu seiner Reimpression.

2) Bruzen de la Martinière, *Vie de Monsieur de Molière*, in Œuvres de Molière, Amsterdam 1725, I;
vgl. *Schweitzer*, a. a. O. XC ff.

3) Voltaire, s. sub I b. 8.

4) de la Serre, *Mémoires s. la vie et les ouvrages de Molière* (Œuvres de Molière, Paris 1739, I, 1—61).

5) Parfait, frères, *Hist. du th. français*, *depuis son origine jusqu'à présent*, Paris 1746—1749. (In Band IX und X ist von Molière's Stücken die Rede.)

6) Mouhy, *Abrégé de l'histoire du th. français*, Paris, *J. Jorry* 1780 t. I.
vgl. Excurs V, Nr. 1, *Mouhy*, *Tablettes dramatiques*, Paris, *J. Jorry* 1752.

c) 19. Jahrhundert.

1) Cousin d'Avallon, *Molièrana ou Recueil d'aventures*, *anecdotes etc. de Pocquelin Molière*, Paris, *Marchand* 1801 (werthlose Schrift, vorhanden in der Kgl. Bibl. zu Dresden).

2) Beffara, *Dissertation sur J. B. Pocquelin Molière*, Paris 1821 (s. Biographie S. 12, *Schweitzer*, a. a. O.).

3) Taschereau, *J.*, *hist. de la vie et des ouvrages de Molière*, Paris 1825, Nachdruck, Brüssel 1828. 2. Ausgabe Paris 1844, 3. Ausgabe Paris 1851, 4. Ausgabe ebendas. 1863.
vgl. Biographie S. 19.

4) Lettres sur la Femme de Molière (Suppl. aux div. éd. des Œuvres de Molière), Paris, *A. Dupont et Roret*, 1825 (s. Excurs V, Nr. 2).

5) *E. Noël,* Molière, Paris, *Garnier frères* 1852, letzte Auflage unter dem Titel: *Molière, son théâtre et son ménage*, Paris, *Bécuis* 1880.

6) *C. K. Watson*, *Life and genius of Molière*, London 1855; s. Excurs V der Biographie.

7) *V. Fournel*, *Notice biographique* s. *Molière* (Nouv. Biogr. générale t. XXV, 844—847), Paris 1861.

8) *Les Biographes de Molière* p. le bibliophile *Jacob* (Paris, *Gay* 1864) in Dissert. bibliogr. du biblioph. *Jacob*.

9) *Jules Clarétie*, *Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, *Lemerre* 1873 und 1874 (2. Ausgabe).

10) *F. d'Epagny,* Molière et Scribe, Paris, *Durand,* 1865.

11) *Roederer*, *Mémoires* pour servir à l'histoire de la société polie en France 1835; sehr selten.

12) *Génin*, *Vie de Molière* (in Lexique comparé de la langue de Molière), Paris 1846.

13) *E. Fournier*, *Les Reliques de Molière,* in Illustration (t. XIX) 1852; Derselbe: *la Valise de Molière,* Paris 1868.

14) *Soleirol, Molière et sa troupe*, Paris im Selbstverlage 1858, s. Excurs V der Biographie.

15) *Raymond Hist. des Pérégrinations de Molière etc.* Paris, *Dubuisson* 1858.

16) *Brochoud*, *Les Origines du théâtre de Lyon*, Lyon, *Scheurig* 1865.

17) *Bazin*, *Notize sur la vie et les ouvrages de Molière*, Paris 1848. (Biographie S. 21.)

18) *Bouquet, Molière et sa troupe à Rouen* (1658). Rouen 1865, neu aufgelegt 1880.

19) *Jal*, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris 1867 und 1872 (s. *Lacroix,* a. a. O. Nr. 1097, Note).

20) *Fournier*, *la Famille et l'Enfance de Molière* (Revue des cours littéraires, Paris 1865, t. VII, p. 530—532).

21) *Constant Ch.*, *Molière à Fontainebleau* (1661—1664) etc., Meaux 1873.

22) *H. La Pomeraye, Les Amours de Molière,* Paris 1873.

23) *Schweitzer H.*, *Molière's Tod vor 200 Jahren und sein letztes Werk,* der *Malade imaginaire,* Wiesbaden 1873.

Ein mit seltener Frische geschriebenes Buch eines mehr als 70-jährigen Greises.

24) *Magen*, *la troupe de Molière à Agen*, Agen 1874; vgl. Biographie Excurs V.

25) *Bonnassies*, *les auteurs dram. de la Comédie-Française*, *à*

Paris, au XVII et au XVIII siècle etc. Paris 1874 (s. Excurs V der Biographie).

26) Lacroix, Iconographie Moliéresque, Nice, *J. Gay* et fils 1872.

27) Loiseleur, Les points obscurs de la vie de Molière, Paris 1877 (s. Biographie S. 21).

28) Thoinan, Un bisaïeul de Molière, Recherches sur les Mazuel etc., Paris 1878 *(Claudin).*

29) Reverend du Mesnil: Les Aïeux de Molière à Paris et à Rouen, Paris 1879 (*Liseux)*; s. Excurs V.

30) Houssaye, les Comédiennes de Molière, Paris 1879. Derselbe: Molière, sa femme et sa fille, Paris, *Dentu* 1880 (s. Excurs V).

31) Moulin, Molière et l'état du registre civil, Paris 1879.

32) Regnier, Souvenir du Bi-Centénaire de la Comédie etc., Paris, *Jouaust* et *Ollendorf* 1880;
vgl. Moliériste 1880, Dec.

33) Nivelet, Molière et Guy Patin, Paris, *Berger-Levrault* 1881.

34) Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke, Frankfurt a. M., Rütten und Loening, 1880 (vergl. *Mangold,* Mol.-Mus. III, S. 154 ff.)

35) Monval, s. Moliériste 1879, Heft 1: Molière à Albi; *Epitaphes;* Heft 2: Molière parrain à Montpellier (von *L. de la Pijardière)*; Heft 3: *E. Noël,* Molière à la foire de Rouen 1643; Heft 4: La Maison de Molière; Heft 5: *Monval,* Molière à Albi; Heft 8: *Vitu,* Molière et les Italiens; 1880, Heft 4: *Claretie* (über ein Haus Rue des Jardins No. 6, in dem *Molière* gelebt haben soll); Heft 7: *Vitu,* Un document inédit sur le père de *Molière; Lacroix,* les amis de *Molière*; Heft 9: *L. de la Pijardière,* Comédiens de la Campagne à Carcassonne (Nachweis, dass *Molière* und seine Truppe (1649 und 1655) in Carcassonne waren). 1881, Heft 1: *Monval,* Molière à Narbonne 1649, 1650, 1656. *Thierry,* Mol. et sa troupe au Palais-Royal — *le Favori;* Heft 2, *Moulin, A. Béjart,* sa fille et ses deux maris.

36) Molière-Museum, Molière im Elternhaus und in der Schule, vom Herausgeber, Heft 1, S. 1—43 und Heft 2, S. 133 ff.; derselbe, *Molière* der Advocat, Heft 3, S. 98—120. Zu den Autographen *Molière's,* ebendas. S. 159—161.

37) Scheffler, Herrig's Archiv, Band 59 und Band 60. Molière-Studien I und II.

38) Mangold, Molière's Wanderungen in der Provinz, Ztschr. für neufranz. Sprache und Litteratur. II, S. 26 ff. u. 166 ff.

Capitel IX.

Die jetzt lebenden deutschen Molièristen und ihre Werke.

Der genauere Titel der betr. Schriften findet sich in den vorhergehenden Abschnitten.

I. Fritsche, Director der Realschule I. O. zu Grüneberg. 1) *Molière-Studien*, Namenbuch zu *Molière's* Werken. 2) Ausgaben der *Précieuses, Fâcheux, Bourgeois gentilhomme, Femmes savantes.* 3) Ausgabe von *de Visé's Zelinde.*

II. Groon, O.-L. d. Kgl. ev. Domgymnasiums zu Verden. Programmabhandlung über *Molière's* »Avare« in seinem Verhältniss zu *Plautus' Aulularia.*

III. Humbert, O.-L. a. d. Realschule I. O. zu Bielefeld. 1) In *Herrig's* Archiv: Ueber *Molière's Avare* und *Plautus' Aulularia.* Ueber die *Femmes savantes*, und *Calderon's*: No hay burlas con el amor. 2) Recensionen im Litbl. für rom. und germ. Philologie und im Magazin für Liter. des In- und Auslandes (1880). 3) *Molière, Shakespeare* und die deutsche Kritik. 4) Englands Urtheil über *Molière.* 5) *Lessing* über *Molière,* im Mol.-Museum Heft 3.

IV. Klug, früher o. L. d. h. B. zu Straussberg, Programmabh. u. d. Titel: *Molière in seinen ersten Farcen und Komödien*, Straussberg 1878.

V. König, H., Subconrector des Gymnasium zu Corbach, Programmabhandlung über *Molière's Avare* und *Plautus' Aulularia*, Corbach 1871.

VI. Knörich, W., O.-L. der Realschule zu Wollin. 1) Recensionen in der Zeitschr. für neufranz. Sprache und Lit. (1880) über *Fritsche's* Molièreausgaben, über *Korell's* Ausgabe des *Bourgeois gentilhomme.* 2) Referate über den Molièriste und das Molière-Museum ebendas. und über neuere Molière-Publicationen im Molière-Museum Heft 3. 3) Ausgabe des Festin de Pierre von *Villiers* und von *Dorimond* (Heilbronn 1881 und Molière-Museum Heft 2).

VIIa. Lamprecht, o. L. am Gymn. z. grauen Kloster in Berlin, bearbeitete *Kreyssig's* Geschichte der franz. Literatur und recensirte *Lotheissen's* Molière-Biographie (in *Rödiger's* Litbl. Nr. 24 des Jahrganges 1881).

VIIb. Lindau, Paul, 1) Ergänzung zur Biographie *Molière's.* 2) Verschiedene Artikel in der »Gegenwart«, die *Molière* betreffen.

VIII. Laun, A., Molière-Ausgabe und Uebersetzungen. *Molière* und *Holberg* im Mol.-Museum Heft 2.

IX. Lion, Rector der höheren Bürgerschule zu Langensalza bis Michaelis 1879, seitdem Oberlehrer in Hagen i. W. Ausgaben von *Molière's* Tartuffe, Misanthrope und Femmes savantes.

X. Lotheissen, Prof. an der Univ. zu Wien, Verf. von *Molière*, sein Leben und seine Werke.

XI. Mahrenholtz, Verfasser dieser Biographie.

XII. Mangold, o. L. am Ascanischen Gymnasium zu Berlin. 1) *Molière's* Streit mit dem Hôtel de Bourgogne und *Molière's* Wanderungen in der Provinz, beides in der Zeitschr. für neufr. Sprache und Literatur. 2) *Molière's* Tartuffe. 3) Anzeige von *Lotheissen's* Molière-Biographie im Mol.-Museum Heft 3.

XIII. Meurer, K. V., Larivey's Les Esprits als Quelle zu Molière's Avare.

XIV. Richter, C. 1) Sur le Tartuffe de Molière, Recklinghausen 1874. 2) Anzeige von *Fritsche's* Molière-Ausgaben, s. o.

XV. Scheltz, O.-L. d. Realschule I. O. zu Eisleben, Programmabhandlung über *Molière's* Avare und *Plautus'* Aulularia.

XVI. Scheffler, Docent und Secretär des Kgl. Polytechnicum zu Dresden, Molière-Studien, in *Herrig's* Archiv; ist auch mit einer Molière-Biographie beschäftigt.

XVII. Schweitzer H., Dr. med., der Nestor der deutschen Molière-Philologie (lebt als Privatmann in Wiesbaden). 1) *Molière's* Tod vor 200 Jahren. 2) Molière-Biographie bis 1641 (im Mol-Mus. Heft 1 und 2). 3) Molière als Advocat ebendas. Heft 3. 4) Ausgabe von *Dorimond's* Festin de Pierre (mit *Knörich*), ebendas. Heft 2. Ist Herausgeber des Molière-Museum und Mitarbeiter des Moliériste.

XVIII. Tiburtius, G., Doctordissertation über das Preziösenthum zur Zeit Molière's, Jena 1875.

XIX. Tobler, A. Der berühmte Romanist hat durch seine eingehende und sachgemässe Beurtheilung der *Fritsche*'schen Molière-Ausgaben sich auch um die Molière-Philologie ein grosses Verdienst erworben.

XX. Wilke, o. L. d. Gymnasiums zu Lauban, Programmabh. unter dem Titel: *Ce que Molière doit aux anciens poètes français* (Lauban 1880).

[Von den oben angeführten Herren sind die unter I, III, V, VIII, XI, XII, XVII, XX genannten Mitarbeiter des Molière-Museum.]

Berichtigungen.

1) S. 6, Z. 30 statt: *Loret*'schen Ausgaben — *Livet*'schen Ausgaben. — S. 12, Z. 32 statt: Rue Tonerelle — Rue de la Tonnelerie.
2) S. 27, Anm. 2 statt: Les Aïeuls de Molière — Un bisaïeul de Molière; statt: duc de Modène — comte de M.
3) S. 45, Z. 34 statt: 17. Februar 1664 — 17. Januar 1664.
4) S. 89, Anm. 1, Z. 3: statt *Fournel* III, S. 425 — *Soulié*, a. a. O. Doc. IX — und hinzuzufügen: Schon am 30. Juni 1643 vereinbaren die späteren Mitglieder des Ill. Th. die Bedingungen ihres gemeinsamen Auftretens, und am 12. September desselben Jahres wird von ihnen ein Saal zum Spielen gemiethet (cf. *Loiseleur*, Points obscurs, S. 373—375).
5) S. 105, Anm. 1, Z. 3 statt: die Hälfte — ein Drittel.
6) S. 115, Z. 2 statt: »Cème« pièce — Vème pièce.
7) S. 116, Z. 6 v. u. statt: Jubilé — (Jubilé); Z. 2 v. u. statt: Bndlich — endlich; Z. 1. v. u. statt: eretter — bretter.
8) S. 120, Z. 20 statt: jungen Menschen — junge Menschen.
9) S. 125, Z. 6 v. u. ist [4]) hinter die Worte: »auszunutzen gesucht«. zu stellen. — S. 126, Z. 3 v. u. statt: Mrs. — Mr.
10) S. 128, Z. 5 statt: dieser Fälschung — der schon damals begangenen Fälschung.
11) S. 165, Z. 27 statt: Männer von Port-Royal — Nonnen von Port-Royal.
12) S. 171, Z. 15 statt: wie Willensschwäche — und Willensschwäche.
13) S. 172, Z. 31 statt: loyalen — loyalem.
14) S. 208, Z. 19 statt: que l'craint — que l'on craint.
15) S. 312, Z. 5 statt: unzutreffend — zutreffend.
16) S. 369, Z. 4 statt: Precine — Preime.
17) S. 370, Z. 11 ist: s: o. zu streichen.
18) S. 371, Z. 26 statt: Wilken — Wilke.
19) S. 374, Nr. 16 statt: *Boursault* — *Boileau*, und (vgl. Nr. 9) zu streichen.
20) S. 376, Z. 10 v. u. statt: Ludewig — Ladewig.
21) S. 377, Z. 24 statt: The Corangling — The Wrangling.

Namen- und Sachregister.

(Die beigesetzten Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

M.

N.

O.

P.

T.

U.

V.

W.

Inhaltsverzeichniss.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Französische Studien.

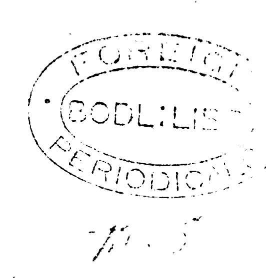
Herausgegeben
von
G. Körting und **E. Koschwitz.**

II. Band.

Molière's Leben und Werke

vom
Standpunkte der heutigen Forschung
von
R. Mahrenholtz.





Heilbronn.
Verlag von Gebr. Henninger.
1881.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.



